

Ordets groove

- en analyse av groove i moderne gospel



Trygve Teien

Masteroppgave

Institutt for Musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2014

Takk

Først og fremst ønsker jeg å takke min veileder Anne Danielsen for lærerik og grundig tilbakemelding, for din evne til å engasjere og motivere, for gode referanser og for din tilstedeværelse i mine problemstillinger. Jeg er også takknemlig overfor medstudenter og andre interesserte som har vært med å diskutere min oppgave. En stor takk går til Andreas Harket for et solid arbeid med korrekturlesing. Til slutt vil jeg få takke min kone, Helena Hoelgaard Teien, for all støtte gjennom prosessen.

Trygve Teien

Innholdsfortegnelse

KAPITTEL 1.....	5
INNLEDNING	5
Valg, avgrensning og problemstilling.....	5
Teori.....	8
Metode	11
Kulturelle utfordringer	12
”Fra Spirituals til Gospel” – et historisk overblikk.....	14
Begrepsavklaring	19
Oppgavens gang.....	20
KAPITTEL 2 - LÅTER MED SVINGTE SEKSTENDEDELER.....	22
ANALYSE AV ”BACK II EDEN” AV DONALD LAWRENCE.....	23
Puls, metrum og form	23
Groovekartet – en oversikt over låtens groove	26
Frasering og spillemåter.....	27
Puls, på et mikrorytmisk nivå	32
Synkoper og polyrytmikk	34
Balanse i grooven.....	36
Svingte sekstendedeler.....	37
Loopens rolle	43
Vokal i ”Back II Eden”	44
Oppsummering.....	49
EKSKURS 1: FORHOLDET MELLOM SVINGRATE OG TEMPO I MODERNE GOSPEL.....	51
KAPITTEL 3 - LÅTER MED TRIOLBASERT GROOVE.....	55
ANALYSE AV ”THE ’I AM’ FACTOR” AV DONALD LAWRENCE	55
Puls, metrum og form	55
Frasering	57
Puls, på et mikrorytmisk nivå	61
Synkoper og polyrytmikk	62
Balanse i grooven.....	70
Vokal i ”The ’I Am’ Factor”	72
Oppsummering.....	75
EKSKURS 2: SVINGRATE I TRIOLBASERTE LÅTER.....	77
KAPITTEL 4.....	79
HVA GJØR DETTE TIL ’MODERNE’ GOSPEL.....	79
...i lys av gospelhistorien?.....	79
...i lys av populærmusikkhistorien?	86
KAPITTEL 5.....	89
AVSLUTNING.....	89
LITTERATUR	93
Internettadresser	94
DISKOGRAFI	96
VEDLEGG 1 - GROOVEKART.....	98
VEDLEGG 2 – LYTTEEKSEMPLER.....	99
VEDLEGG 3 – APPENDIX.....	100

KAPITTEL 1

INNLEDNING

In the beginning was THE WORD... And when THE WORD got the funky beat, it became GOSPEL. (Darden 2004: 324)

Så lenge jeg kan huske har jeg alltid hatt en kjærlighet for *gospel*. I ung alder lærte jeg å bli glad i klangen av kor, gospelens herlige budskap og ikke minst dens fengende groove. Derfor var det naturlig for meg at min masteroppgave skulle omhandle gospel i en eller annen form. Samtidig har mine år som utøvende bassist gitt meg et rytmefokusert forhold til musikk. I all musikk jeg hører er det alltid hvordan det rytmiske uttrykket er, eller hvordan låtens *groove* er, som har størst innvirkning på om jeg liker det som spilles. Til slutt var det da min kjærlighet for gospel og min fasinasjon for groove som sammen dannet utgangspunktet for valgene i denne oppgaven.

Valg, avgrensing og problemstilling

Gospel er et ganske vidt begrep både i den forstand at gospelmusikken finnes i ulike former over hele USA, så vel som i resten av verden, og ved at den har utviklet seg mye i løpet av sin historie. Denne oppgaven er sentrert rundt det jeg har kalt *moderne gospel*. Med dette menes gospel etter år 2002.¹ Grunnen til valget av begrepet ”moderne” er fordi det tradisjonelt uttrykker nye ideer og verdier, som også er betydningen som ønskes i denne sammenhengen. I 2002 kom gospellegenden Kirk Franklin ut med albumet *The Rebirth of Kirk Franklin* (GospoCentric, 2002), som ikke bare var en gjenfødelse av Franklin som artist, men som så vel satt en ny retning for all gospelmusikk. Det er musikken i kjølvannet av dette albumet som er arbeidet med i denne oppgaven. Videre er oppgaven avgrenset ved å konsentrere seg om artister med en eller annen form for tilknytning til Chicago, Il. Chicago har lenge vært et sentralt punkt for utviklingen av gospel og denne byen uttrykker gospelen på sin helt egen måte. Oppgaven er videre avgrenset ved å fokusere på artisten Donald Lawrence.

Valget av groove som tema for min oppgave grunner som nevnt i min fasinasjon for dette elementet ved musikk. Samtidig skal det også nevnes rytmikk og groove sin sentrale

¹ Denne gospelen blir som oftest omtalt som en del av *contemporary gospel*. Men dette begrepet omfatter gospel helt fra 1970-tallet og frem til i dag. Derfor prøver jeg i denne oppgaven å skape et skille rundt år 2002, hvor jeg kaller musikken etter dette for moderne gospel.

plass i gospel, så vel som i andre afroamerikanske sjangere. I *People Get Ready* (2004) uttrykker Robert Darden det slik:

Among the richest of the lavish gifts Africa has given to the world is rhythm. The Beat. The sound of wood on wood, hand on hand. That indefinable pulse that sets blood to racing and toes to tapping. It is rhythm that drives the great American musical exports, the spirituals (and, by extension, gospel), the blues, jazz, and rock and roll. (Darden 2004: 1)

I *Music Grooves* (1994) uttrykker Charles Keil det på denne måten:

When I try to think of what the groove represents, or of what's behind the groove, I don't think there is anything behind it. I think it is what it is, that the groove is the ultimate thing. (Keil og Feld 2005: 24)

Disse sitatene viser at det er sentralt å snakke om rytmikk og groove når man omtaler visse former for musikk. Dette temaet har for eksempel ikke stått sentralt i den klassiske musikktradisjonen, men har blitt et desto mer viktig element for populærmusikken. En tredje grunn til å velge gospel og groove som tema er at det finnes mye litteratur om gospel og stadig mer litteratur om groove, men det er få som har omtalt disse sammen. Dette er hvertfall et problem når det kommer til nyere gospel og groove.

Valget av groove som tema går på bekostning av andre elementer ved musikken som også er sentrale i gospelen. For det første står det ingenting i denne oppgaven om vokalklang, som kanskje er det første folk tenker når de hører ordet gospel. "Identified by such other terms as 'hoarse,' 'raspy,' 'gravelly,' and 'shrill' – in contrast to the 'trained' or 'clear' ('in-the-masque') sound..." (Boyer 1979: 23) For det andre har jeg valgt bort elementet harmonikk, som også er en viktig brikke i gospelen. Harmonikken i nyere gospel er i følge Horace Clarence Boyer inspirert av jazz og andre sekulære sjangre.² Et tredje sentralt aspekt ved gospelen er tekstene og deres åndelighet. Etter å ha omtalt rytmens sentrale plass i gospelen skriver Robert Darden følgende: "But first you *must* have the spirituals – religion with rhythm." (Darden 2004: 1)

Når det er sagt skal det også sies at groove er et stort tema i seg selv, og det var et behov for å avgrense oppgaven ytterligere. Denne avgrensningen er gjort ved å dele temaet groove i

² Se Boyer 1985: 127-129, 141-143

gospel opp i to deler. Den første delen omhandler låter med svingte sekstendedeler. Denne delen er sentrert rundt låten ”Back II Eden” (2009) av Donald Lawrence. Grunnen til at jeg har valgt låter med svingte sekstendedeler som et tema er at jeg opplever at måten man svinger sekstendedelene i gospel på er unik for denne sjangeren. Lignende sving finner man ikke igjen så mange andre steder, og derfor var jeg interessert i å finne ut hva den bestod av. Det er også *typisk* for gospel å ha låter med svingte sekstendedeler. Jeg valgte ”Back II Eden” som hovedlåt for dette temaet på grunn av måten den slo meg i bakken første gang jeg hørte den. Det ligger fortsatt klart for meg hvor og når jeg hørte denne låten første gang. ”Back II Eden” er også en veldig rik låt, med flere ulike deler, som gjør den interessant å analysere.

Den andre delen omhandler låter med triolbasert groove. Denne delen er igjen avgrenset ved å konsentrere seg om låter som går i seks åttendedelstakt. På den måten er låter som går i tolv - og ni åttendedelstakt, som også er vanlig i gospel, eliminert bort. Låter i seks åttendedelstakt er valgt fordi jeg også her opplever at disse spilles annerledes enn hvordan låter i seks åttendedelstakt spilles i andre sjangre. Det er særlig den lette og uanstrengte grooven og det enorme overskuddet som fasinere meg. Det føles som om å spille i seks åttendedel ligger så naturlig for gospelmusikerne. Dette overskuddet fører til at det ikke alltid er like tydelig at det er en triolbasert groove som spilles. Store deler av denne delen omhandler polyrytmikk, da jeg mener bruken av polyrytmikk er hovedårsaken til denne lette og overskuddfylte grooven. Delen om triolbasert groove er sentrert rundt låten ”The ’I Am’ Factor” (2011) som også er skrevet og fremført av Donald Lawrence. Denne låten inneholder det overskuddet og den tvetydige grooven som er omtalt. Samtidig synes jeg denne låten er utrolig fin, og jeg kan høre den mange ganger uten å bli lei.

Disse valgene og avgrensingene som nå er omtalt leder oss inn til oppgavens overordnede problemstilling: *Hva kjennetegner groove i moderne gospel?* I lys av sitatet av Robert Darden som innledet denne oppgaven skal jeg finne ut hva det er ved ”the funky beat” som gjorde at ”THE WORD” ble til ”GOSPEL”.³ Det skal svares på den overordnede problemstillingen ved å se på kjennetegnene på groove i moderne gospel i låter med svingte sekstendedeler og i låter med triolbasert groove.⁴ De to underproblemstillingene blir da som følger: *Hva kjennetegner moderne gospellåter med svingte sekstendedeler?* Og: *Hva kjennetegner moderne gospellåter med triolbasert groove?* Jeg vil også, i oppgavens

³ Se Darden 2004: 324

⁴ I delen om svingte sekstendedeler har jeg valgt å fokusere på låter med todelt underdeling (utelukkende 4/4) for å skille denne delen fra delen om triolbasert groove. I Ekskurs 2 omtales svingte sekstendedeler i låter med triolbasert groove.

refleksjonsdel, se på den moderne gospelens plassering i et historisk lys. Det mest interessante her blir å se hva som skiller denne moderne gospel fra tidligere *contemporary gospel*.

Teori

I *Presence and Pleasure – The Funk Grooves of James Brown and Parliament* (2006) tar Anne Danielsen for seg en rekke låter av James Brown og Parliament og forsøker ut ifra disse låtene å finne stiltrekk for funk, hva angår groove. I løpet av boka er Danielsen innom en rekke aspekt og sider ved groove. Danielsen ser på groove som et forhold mellom referansestrukturer og klingende gester:

The different levels of pulsation are commonly referred to by their musical note values as quarters, eighths, sixteenths, and so on. However, it is important to distinguish between levels of pulses within such a theoretical framework and what is actually heard, between quarters as a reference structure and quarters as a sounding rhythmic gesture. (Danielsen 2006: 46)

Danielsen er opptatt av at groove har to sider. Den første siden omhandler det strukturelle eller selve figuren; ”*figure*”. Den andre siden omhandler derimot alt det som ligger rundt det strukturelle, altså utførelsen av strukturen; ”*gesture*”. Denne teorien ligner på Eric F. Clarkes teori om rytme. Men i stedet for å snakke om figur og gest omtaler Clarke rytme som et forhold mellom ”*structure*” og ”*expression*”.⁵ ’Expressive timing’ kommer av en utøvers måte å forstå strukturen på. Forandringer i det ekspressive ”... are a consequence of the fact that musical structures can be interpreted in a variety of different ways.” (Clarke 1999: 492)

En annen kilde til denne oppgaven er boka *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (2010), som er redigert av Anne Danielsen. Denne boka består av tolv artikler som omhandler ulike sider ved den rytmiske musikkens forhold til moderne innspillings- og bearbeidingsteknologi. Boka ble til fra et forskningsprosjekt ved Universitetet i Oslo. Prosjektets overordnede problemstilling var: ”[W]hat happened to the sound and rhythm of African-American-derived, groove-directed popular music styles when these grooves began to be produced and played by machines?” (Danielsen 2010: 1) Denne boka er aktuell for min oppgave fordi musikken jeg har arbeidet med er afroamerikansk groovebasert populærmusikk, og noen av temaene som berøres i boka er sentrale også for min oppgave. Aller mest sentral er nok Simon Zagorski-Thomas kapittel ”Chapter 12: Real and Unreal

⁵ Se Clarke 1985: 209-235

Performances: The Interaction of Recording Technology and Rock Drum Kit Performance” (2010) som omhandler hvordan måten å spille trommer på har blitt påvirket av bruken av trommemaskiner og annen teknologi i produksjonsfasen av musikk. Blant andre temaer i boken som har vært nærliggende for min oppgave er bruken av flere pulser i Neo-Soul (kapittel 2) og konseptet om rytmisk toleranse (kapittel 5).

For arbeidet mitt med svingrate har Anders Friberg og Andreas Sundtröms artikkel “Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern”, samt artikkelen “Swing Once More: Relating Timing and Tempo in Expert Jazz Drumming” av Henkjan Honing og W. Bas de Haas vært nyttige. Begge artiklene omtaler svingrate i tradisjonell jazz, og begge artiklene har på hver sin måte virket til læring og vært inspirasjon for mitt arbeid med svingrate i moderne gospel. På samme måte har *Unlocking the Groove* (2006) av Mark J. Butler, sammen med Olly Wilsons artikkel “The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music” (1974) vært nyttige i arbeidet med polyrytmikk og synkoper. Jeg kommer nærmere inn på disse teoretikerne og deres arbeid i løpet av oppgaven.

Med tanke på gospel som en afroamerikansk sjanger med arv fra Afrika har det også vært naturlig å anvende teori om rytme i afrikansk musikk. I denne sammenhengen har det tolvte kapittelet, ”The Rhythmic Basis of Instrumental Music”, i J.H. Kwabena Nketias bok *The Music of Africa* (1986) fungert som et bakgrunnstappe for hele oppgaven. Kapittelet omtaler sentrale aspekt ved rytme, som taktforståelse, underdeling og rytmisk gruppering. *Time span* er taktlengden de rytmiske figurene forholder seg til. I 4/4-takt blir time span en helnote. Helnoten kan igjen deles opp i to eller tre. Deler man opp helnoten i to får man halvnoter. Halvnotene kan igjen deles i to, som gir fjerdedelsnoter. Disse oppleves som regel som puls i 4/4. Pulsen kan igjen også deles opp. Deler man den i to en gang får man åttendedeler, og deler man den i fire får man sekstendedeler. Disse oppdelingene av pulsen er utgangspunktet for dannelsen av figurer. Den oppdelingen som de fleste forholder seg til i dannelsen av figurer kalles *density referent* (oversatt: tetthetsreferent). Den afrikanske arven nevnes også av Darden i *People Get Ready* (2004). I følge Darden er rytmikken den viktigste arven Afrika har gitt til verden.⁶ Denne påstanden, som man også finner igjen andre steder, må man forholde seg kritisk til, da dette er en svært snever påstand. Denne problematikken blir omtalt nærmere i underkapittelet ”Kulturelle utfordringer”.

⁶ Se Darden 2004: 1

African American Music (2006) har fungert som et historisk oppslagsverk for denne oppgaven i forhold til gospel. I ”Ch. 3: Religious Music” tar Mellonee V. Burnim for seg gospelhistorien fra de tidligste *negro spirituals* til dagens *contemporary gospel*. Også Burnim nevner ved flere anledninger den sentrale plassen rytmikk har hatt for gospelen. Blant annet snakker hun om trommenes sentrale rolle i *Folk songs*.⁷ Hun har også brukt dette sitatet av Thomas A. Dorsey om rytmikkens sentrale rolle i hans gospelmusikk:

This rhythm I had, I brought with me to gospel songs. I was a blues singer, and I carried that with me into the gospel songs...I always had rhythm in my bones. I like the solid beat. I like the moaning groaning tone. I like the rock. You know how they rock and shout in the church. I like it...Black music calls for movement! It calls for feeling. Don't let it get away. (Burnim 2006: 69)⁸

En annen teoretiker som har tatt for seg gospelmusikken er tidligere nevnte Horace Clarence Boyer. Særlig hans kapittel ”6: A Comparative Analysis of Traditional and Contemporary Gospel Music” i *More Than Dancing* (1985) og artikkelen ”Contemporary Gospel Music” i *The Black Perspective of Music* (1979) har vært nyttige for mitt arbeid, både hva angår den historiske oversikten og de stilistiske kjennetegnene som Boyer tar for seg. ”Contemporary Gospel Music” (1979) er en gjennomgang av denne gospelformens opphav og stiltrekk, mens kapittelet i *More Than Dancing* (1985) er som overskriften tydelig henviser en sammenligning av *Traditional* og *Contemporary Gospel*. Boyer skiller de to formene for gospel på følgende måte:

If the sound, devices, and accompaniment of the gospel music prove to be an extension of the established tradition – that is, the tradition as established by Thomas A. Dorsey, Mahalia Jackson, Roberta Martin, the Pilgrim Travelers, and Brother Joe May, it is called *traditional* gospel music. If the sound, devices, and accompaniment of the music are distinctly, recognizably “borrowed” from another already established tradition – that is, jazz, soul, or blues, and it is difficult to translate the music into the *traditional* gospel sound, it is called *contemporary* gospel music. (Boyer 1985: 128)

⁷ Se Burnim 2006: 55

⁸ Sitatet er hentet fra: Dorsey, Thomas A. (1973): ”Gospel Music” i Dominique-René de Larma (Red.), *Reflections on Afro-American Music*, s. 189-95, Ohio: Kent State University Press

Som nevnt tidligere har det vært vanskelig å finne teori som omtaler groove og nyere gospel sammen. Det har derfor vært nødvendig å samle teori om groove for seg og gospel for seg, for så forsøke å se disse i lys av hverandre.

Metode

Gospel karakteriseres ved dens "... 'performance practice,' rather than compositional and notated style...". (Burnim 2006: 68) Dette sitatet gjorde det enkelt for meg å velge auditiv analyse som metode for denne oppgaven. Det ville være meningsløst å for eksempel gjøre analyser av noter, når det er selve utførelsen av musikken som er hovedessensen av musikken i gospel. Samtidig er groove noe som skjer i tid, og det underbygger valget av å høre musikk som metode. Jeg har videre valgt å konsentrere meg om innspilt og utgitt musikk.

Mitt hovedverktøy i analysene av denne innspilte musikken har vært mitt eget øre. I tillegg har jeg brukt musikkprogrammet *Logic Pro 9*, og til dels programmet *Praat*, for nærmere å kunne undersøke det jeg hørte, samt å finne svar der øret ikke strakk til.⁹ Måten jeg har brukt programmene på er nærmere beskrevet i oppgavens analysedeler. Siden lytting til musikk er en aktiv handling vil min subjektive opplevelse av det jeg hører spille en større eller mindre rolle i analysen. Dette er ikke til å unngå. Min bakgrunn, mine tidligere erfaringer og ikke minst min smak vil være med å prege måten jeg lytter til musikken, og deretter igjen påvirke analysen. Når det er sagt må det også sies at jeg gjennom mitt arbeid med musikken har forsøkt å forholde meg så kritisk og systematisk til stoffet som det har latt seg gjøre.

Tradisjonelt sett i musikkvitenskapen har den klassiske musikken fått et større fokus enn populærmusikken og andre sjangre. I kapittel 4 "Change Gonna Come? Popular music and Musicology" i boka *Studying Popular Music* fra 1990 skriver Richard Middleton om utfordringene populærmusikken har hatt i møte med musikkvitenskapen. "As a general rule works of musicology, theoretical or historical, act as though popular music did not exist." (Middleton 1990: 103) Dette har igjen skapt problemer når man skal analysere populærmusikk. Gjennom tradisjonell strukturanalyse har det utviklet seg et grundig verktøy og begrepsapparat for sentrale elementer i kunstmusikken som harmonikk, tonalitet og form. Elementer som rytme, groove og klang er derimot nærmest forsømt og her har det manglet gode begreper og verktøy for analyse. Det er gjort forsøk på å analysere populærmusikken

⁹ *Praat* er et program som i utgangspunktet er laget for lingvistikkforskning, men som også fungerer fint i analyse av musikk. Versjonen jeg har brukt er 5.3.39. Versjonen jeg har brukt av *Logic* er 9.1.8.

med tradisjonelle analyseverktøy, men dette har bare ført til at populærmusikken har blitt stemplet som manglende og tynn fordi de kvalitetene man ser etter ikke er tilstede. De kvalitetene som faktisk er tilstede har man derimot ikke oppdaget.¹⁰

Heldigvis har det i de seinere årene også blitt arbeidet med å utvikle analyseverktøy for populærmusikk. I år 2000 presenterte Phillip Tagg i antologien *Reading Pop* (2000) en sjekkliste for analyse av populærmusikk. Sjekklisten består av sju punkter og inneholder blant annet verktøy for analyse av tid/rytme, dynamikk og klanglig tekstur.¹¹ Seks år tidligere, i år 1994, presenterte Charles Keil i boka *Music Grooves* (1994) en forskningsstrategi for analyse av rytme i fem punkter: (1) Høre på musikk og få en mening om hva man mener påvirker grooven i lytteeksemplene, (2) diskutere musikken med et utvalg eksperter, (3) se hvordan forholdet er mellom egen oppfatning og ekspertenes uttalelser, (4) bruke moderne forskningsutstyr til å bekrefte eller avkrefte ens egne og ekspertenes meninger og (5) drøfte hvorfor de fortsetter å spille som de gjør.¹²

Jeg kommer ikke til å følge noen av disse slavisk. Som Philip Tagg selv sier om sin egen liste: “This list does not need to be applied slavishly. It is merely a way of checking that no important parameter of musical expression is overlooked...” (Tagg 2000: 83) Jeg kommer i større grad til å ha Danielsens tilnærming i *Presence and Pleasure* (2006) som mal for mitt analysearbeid. Grunnen til at jeg har valgt nettopp denne boken er på grunn av alle likhetene mellom funk og gospel. Særlig på det rytmiske planet er det veldig mange likhetstrekk mellom funk og gospel, som kommer av at de to sjangrene har de samme røttene. Det må også nevnes at funk og gospel ikke utelukkende er like ved en sammenligning. Men ulikhetene ved disse to sjangrene går først og fremst på budskap og innhold, da funk er en sekulær sjanger mens gospel er en sakral sjanger. Denne siden ved musikk står ikke sentralt i denne oppgaven.

Det har oppstått noen metodologiske utfordringer i arbeidet med analysene mine, som bruken av digitale verktøy og valg av begrepsapparat. Disse utfordringene har jeg valgt å omtale videre i analysedelene.

Kulturelle utfordringer

I en oppgave om afroamerikansk musikk kommer man ikke utenom en tematikk som omhandler tolkningen og forståelsen av afroamerikansk kultur. Selv om dette ikke er

¹⁰ Se Middleton 1990: 103-126

¹¹ Se Tagg 2000: 71-104

¹² Se Keil og Feld 1994: 101-104

hovedfokus i denne oppgaven må det nevnes at det finnes ulike forståelser av afroamerikansk kultur når jeg som nordmann skal forske på *svart musikk*.

Tidlig forskning på og arbeid med afrikansk musikk og kultur, som videre peker inn mot afroamerikansk kultur, var preget av en negativ holdning. Den negative holdningen har Kofi Agawu tatt for seg i ”The Invention of ’African Rhythm’” (1995). Her tar Agawu for seg ulike historikere og etnologiforskere opp gjennom historien, fra ellevehundretallet og frem til moderne tid. Det viser seg, i følge Agawu, at disse forskerne så på den afrikanske musikken som primitiv. Grunnen til denne negative holdningen var at den afrikanske musikken ’bare bestod av rytmikk’ i deres øyne. Denne påstanden oppstod først og fremst fordi det rytmiske ved den nye musikken var det som skilte seg mest fra den musikken forskerne var vant til å høre. Agawu formulerer Ibn Butlan, en kristen fysiker og teolog som levde på 1100-tallet, sine tanker slik: ”[E]ven when facing death(...) blacks (especially black women) continued to exhibit an essential and irreducible rhythmic disposition.” (Agawu 1995: 380) Andre begreper som er brukt om den afrikanske musikken, så vel som den afrikanske kulturen og det afrikanske samfunnet, er ’barbarisk’, ’primitiv’ og ’lovløst’.¹³ Disse holdningene finnes også igjen i tanker om afroamerikansk rock på 1950-tallet: ”[W]e have the aspects of rock culture that are perceived as ‘dirty’ – irresponsibility, sexual freedom, pleasure seeking in the moment – all commonly linked with rock’s roots in black musical culture.” (Danielsen 2006: 27)

En av motpolene til den negative holdningen til svart kultur og musikk er den oppfattelsen av svart kultur som oppstod sammen med frigjøringsbevegelsen på 1960-tallet. Denne holdningen hadde som slagord: ”Black is Beautiful!” (Danielsen 2006: 28) All motstand de svarte hadde møtt på amerikansk jord førte til at man ikke ville gjøre den svarte kulturen til en del av den amerikanske kulturen, men at man derimot ville skape en egen afroamerikansk kultur. Fokuset nå ble å se på den svarte kulturens påvirkning og betydning for de svartes liv. Et resultat av dette var at det på 1950-, 60- og 70-tallet kom en bevisstgjøring rundt skillet mellom svart og hvit kultur. Et tydelig eksempel på dette skillet så man i musikken.¹⁴ I *Freedom Sounds* (2007) av Ingrid Monson ser vi at denne bevisstgjøringen finnes blant annet i jazzen hvor ”...many African American jazz musicians began to emphasize the differences between the aesthetic styles of black and white players

¹³ Se Danielsen 2006: 21. Begrepene er hentet fra sitatene fra filosof G.F. Hegels bok *Lectures on the Philosophy of World History* (1980/1830).

¹⁴ Se Danielsen 2006: 28-33

rather than their overlap.” (Monson 2007: 78) I følge Monson er det nettopp i jazzen man tydeligst kunne se skillet: ”In jazz the racial hierarchy was symbolically inverted, with black excellence setting the aesthetic standards by which non-African American musicians were evaluated rather than vice versa.” (Monson 2007: 170-171) Tilsvarende bevisstgjøring av den svarte kulturen finner vi også igjen i James Brown sin funk.¹⁵ Bevisstgjøringen rundt skillet mellom svart og hvit kultur hadde også politiske følger. Blant annet kom det på 1960-tallet ulike ikke-voldelige frigjøringsorganisasjoner som kjempet for opphevingen av raseskillet. ”...the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), Congress of Racial Equality (CORE), and Southern Christian Leadership Conference (SCLC) are usually associated with this position.” (Monson 2007: 13) Andre organisasjoner gikk derimot inn for en mer radikal holdning og kjempet for ”...black economic and political self-determination, cultural autonomy, and, in some cases, separatism.” (Monson 2007: 13) *The Nation of Islam*, *Malcolm X*, *the Black Panther Party* og *US* var blant noen av disse liberale organisasjonene.¹⁶

Jeg har, som nevnt, ikke fokusert på den kulturelle siden ved musikken i denne oppgaven, men heller forsøkt å se på musikken i seg selv. Det at jeg ikke har opplevd 1960-tallets frigjøringskamp, 70-tallets skille mellom svart og hvit musikk eller sammensmeltingen av svart og hvit musikk på 80-tallet gjør også at jeg kanskje er i stand til å ha en mer nøytral holdning til svart musikk og kultur. Musikken i dag er ikke så svart/hvit lengre: ”Today, such a clear-cut separation is more difficult to maintain; the overlaps and intermingling are striking.” (Danielsen 2006: 30) Samtidig er det klart at det ikke er mulig å se musikk helt løsrevet fra sin kontekst og historie. I *Freedom Sounds* (2007) uttrykker Ingrid Monson det på denne måten: ”... no one stands outside the flow of the ideas, ideologies, discourses, and political interest in the world around us...” (Monson 2007: 16) Så denne tematikken vil ligge som et bakteppe for denne oppgaven, til tross for at jeg ikke vil konsentrere meg om problematikken som oppstår når det kommer til arbeid med afroamerikansk musikk. På grunn av problematikken forsøker jeg gjennom hele oppgaven å ha en kritisk og reflekterende holdning til mine egne analyser.

”Fra Spirituals til Gospel” – et historisk overblikk

Før vi går videre trenger vi å få et lite historisk overblikk over gospelen og dens opphav.

¹⁵ Se Danielsen 2006

¹⁶ Se Monson 2007: 13

Utviklingen av gospelsangen strekker seg helt tilbake *The Great Awakening* i USA som begynte på 1740-tallet og strakk seg helt til det neste århundreskifte.¹⁷ I løpet av denne veknelsen ble store deler av den afroamerikanske befolkningen, som i hovedsak arbeidet som slaver for den hvite befolkningen, frelst til den kristne tro. Disse slavene hadde helt fra slavehandelen begynte tidlig i det syttende århundre tviholdt på sin kulturelle arv fra Afrika og overførte automatisk denne arven over på sin nye kristne tro. Denne arven kom først og fremst til uttrykk gjennom sang, dans og musikk, i tillegg til ett karismatisk-åndelig trosuttrykk. Sangene som ble til i dette skille mellom den kristne tro og den afrikanske arv ble kalt for *negro spirituals*. Mellonee V. Burnim skriver i *African American Music* (2006) at disse sangene dermed ble et uttrykk for den *svarte* kulturen og religionen i USA: "[T]he Negro Spiritual symbolized Black cultural identity and Black religious expression as it evolved on North American soil." (Burnim 2006: 53)

Disse negro spirituals ble som oftest til under små møter arrangert for og av afroamerikanere. Møtene ble i de fleste områder forbudt av de hvite *metodistene*. De afroamerikanske møtene var preget av bønner, fellessang, vitnesbyrd og av og til forkynnelse. (Burnim 2006: 54) Alle elementene i møtene hadde et afrikansk preg og sangen var særlig preget av klapping, stamping og dansing. Dette belyser den viktige rollen rytmikk hadde i disse sangene:

As Bernice Johnson Reagon (...) states, "The only way you can ban drumming is to destroy the drummer, because drumming does not exist in an instrument. It Exist within a need... within a human spirit."²² Ernest Brown refers to this cultural resourcefulness as "something from nothing" and "more from something."²³ (Burnim 2006: 55)¹⁸

Fra tid til annen kunne de nevnte møtene eskalere til et veldig karismatisk nivå. I disse tilfellene ble ofte klappingen og stampingen etterfulgt av svært ekstatiske tilbedelse med voldsom dansing og roping. Sangene som oppstod i denne ekstatiske tilbedelsen ble kalt *shouts*. Noen av de musikalske kjennetegnene på disse sangene var stor bruk av repetisjoner, utsmykkede melodier og glissando. Sangene ble sunget mens man danset i ring. Et annet

¹⁷ Burnim 2006: 52

¹⁸ Sitatene er hentet fra: ⁽²²⁾*Dancing: New Worlds, New Forms* (1993) og ⁽²³⁾Brown, Ernest (1990): "Something from Nothing and More from Something: The Making and Playing of Musical Instruments in African American Culture.", *Selected Reports in Ethnomusicology* 8, s. 275-291

viktig element ved utførelsen av shouts, og også negro spirituals generelt, er klangidealet. Dette idealet var preget av stor vibrato og en heterogen samklang. Olly Wilson forklarer denne heterogene klangen med at "...there exists a common approach to music making in which a kaleidoscopic range of dramatically contrasting qualities of sound (timbre) is sought after in both vocal and instrumental music." (Wilson 1992: 160) Den svarte befolkningen var i utgangspunktet sterkt undertrykt av den hvite delen av befolkningen, og dette ekstatiske lovsangsuttrykket ble sett på som både verdslig og hedensk i de hvite dannede kretser.¹⁹

De første som klarte å forene svarte og hvite tilhengere med kristne sanger var George White og The Fisk Jubilee Singers. Denne gruppen ble dannet i 1871 og holdt i årene fremover mer og mer populære konsert hvor de sang såkalte *arranged spirituals*.²⁰ Konsertene bestod av en blanding av negro spirituals og tradisjonelle sanger, salmer og hymner. Klappingen, dansingen og de utsmykkede melodiene var nå byttet ut med "predictability, controlled reserve, and the absence of overt demonstrative behavior." (Burnim 2006: 62) Grunnen til dette beherskede uttrykket var nettopp for å gjøre musikken mer tilgjengelig også for den hvite delen av befolkningen. Andre kjennetegn ved denne stadig voksende formen var at man gikk bort fra det afrikanske klangidealet, og hadde nå mer fokus på en homogen samklang hentet fra den europeiske kunstmusikken. Andre viktige navn i denne tradisjonen var blant annet John Work II og John Work III, samt Harry T. Burleigh som var den første til å arrangere en spiritual for solist.²¹

På begynnelsen av 1900-tallet i sammenheng med *The great migration* oppstod det en ny form for afroamerikansk religiøs musikk. Denne musikken, som først og fremst var et sørstatsfenomen, ble av John Work III beskrevet som "exciting new music".²² Det var særlig bruken av instrumenter som gjorde den så spennende. Mellonee V. Burnim deler den nye musikken inn i tre hoveddeler:

- (1) [T]he gospel hymn style pioneered by Charles Albert Tindley in Philadelphia, (2) the rural gospel style that served as a sacred counterpart of the rural blues, and (3) the Holiness-

¹⁹ Burnim 2006: 56

²⁰ Burnim 2006: 61

²¹ Burnim 2006: 63

²² Burnim 2006: 67

Pentecostal style that first rose to prominence in the Church of God In Christ. (Burnim 2006: 67)

Den nye musikken, eller *transitional gospel music* som Burnim kaller den, kan sees på som en overgang mellom negro spirituals og *tradisjonell gospel*.

Mannen som innførte tradisjonell gospel var Thomas Andrew Dorsey. Dorsey var opprinnelig fra Villa Rica, Georgia, men kom til Chicago, i likhet med blant andre Mahalia Jackson og Roberta Martin, som en del av The great migration.²³ Dorseys gospelmusikk var først og fremst preget av en sterk rytme som han hadde tatt med seg fra sin inspirasjon fra jazz og blues. Denne bakgrunnen i sekulær musikk hadde også Mahalia Jackson, og den tradisjonelle gospelen oppstod i møte mellom sekulær sørstatsmusikk og religiøsiteten i Chicago. Andre kjennetegn på den stadig voksende gospelstilen var bruk av brystklang, polyrytmikk, trestemmig kor med parallelle bevegelser og melismatisk behandling av melodier.²⁴ I tillegg var nå dansen, som forsvant i Whites arranged spirituals, tilbake som en del av musikken. Tradisjonell gospel var den store religiøse afroamerikanske musikkstilen på midten av 1900-tallet og inkluderte mange artister, kor og instrumentalister med store karrierer. Likevel er det Dorsey som står igjen som den største i denne æraen med tilnavnet "the Father of Gospel Music".²⁵

"The Buddah release of the recording 'O Happy Day' by Edwin Hawkins singers in 1969 ushered in the contemporary gospel era." (Burnim 2006: 73) Dermed har vi beveget oss inn i den foreløpig siste offisielle utgaven av afroamerikansk religiøs musikk; *contemporary gospel*. Som nevnt tidligere skiller denne stilen seg historisk og kulturelt sett fra de tidligere særlig ved at den i stor grad fikk grobunn også utenfor de sorte kirkene. Burnim går så langt som å mene at *contemporary gospel* kjente "neither denominational, racial, cultural, nor musical boundaries." (Burnim 2006: 73) Et godt eksempel på denne nye grensesprengende musikken er Andrae Crouch sin musikk som fikk et publikum bestående av "white people, high school- and college-age Black students, and jazz lovers." (Boyer 1985: 128) Denne kommersielle suksessen for *contemporary gospel* ble sett på med skepsis av noen:

²³ Burnim 2006: 69

²⁴ Burnim 2006: 71-72

²⁵ Burnim 2006: 69

[G]ospel music is moving away from "the church" and toward "the world." In other words, a large amount of gospel music is now more secular than sacred. (Boyer 1985: 127)

Hovedgrunnen til denne skepsisen lå nok i at de "nye" gospelartistene lånte musikalske elementer fra sekulære stiler og sjangre, som for eksempel Take 6 med sitt jazzlignende uttrykk og Kirk Franklin med elementer fra rap, hip-hop og funk.²⁶

Den største forandringen melodisk sett fra tradisjonell gospel er at i *contemporary gospel* er det ofte en større ambitus, i tillegg til bruken av sekundære meloditoner.²⁷ Det mest vanlige er 9'ere og 11'ere. Det vokale klangidealet er også et viktig kjennetegn på *contemporary gospel*. Horace Clarence Boyer beskriver klangen som en "*strained, full-throated sound*. Identified by such other terms as 'hoarse,' 'raspy,' 'gravelly,' and 'shrill'..." (Boyer 1979: 23) Form er også noe som skiller *contemporary gospel* fra tradisjonell gospel. Enkelt sagt kan man si at *contemporary gospel* har generelt mer kompleks form enn tradisjonell gospel, særlig ved bruken av mange vampper.²⁸ Repetisjon er også et vel brukt virkemiddel. I nyere gospel har det også blitt vanlig å ta i bruk et mer standard popskjema, med vers-ref-vers-ref-bro-ref, ofte gjerne med et stikk før broen. Et eksempel på det er Israel & New Breeds "Turn It Around" fra albumet *Alive In South Africa* (Integrity Media, 2005). I forhold til bruken av instrumenter står *contemporary gospel* og tradisjonell gospel likt.²⁹ Begge stilene bruker som oftest et grunnkomp bestående av trommer, bass, gitar, piano og orgel. I tillegg er blåsere, strykere og perkusjon brukt flittig i ulike konstellasjoner. Bruken av synthesizere er også stor i begge stiler, men kanskje størst i *contemporary gospel*. Over til det rytmiske aspektet ved *contemporary gospel* må man si at det er symmetriske taktarter som råder, som 4/4, 6/8 og 12/8. Boyer argumenterer med at bruken av "asymmetrical pattern, which would require the hands and feet to change beats, might reduce the level of emotion a gospel song is designed to elicit." (Boyer 1985: 133) Et rytmisk element som derimot preger noen låter i *contemporary gospel* er bruken av *riff* i kompet. Det hører man godt i forspillet, verset og refrenget på Donald Lawrences "Back II Eden" fra albumet *The Law of Confession: Part I* (Zomba/Verity Records, 2009). Den samme sangen er også et godt eksempel på to andre elementer som er mye brukt i *contemporary gospel*; svingte sekstendedeler og *backing track/loop*. Et annen

²⁶ Burnim 2006: 73

²⁷ Boyer 1985: 129-131

²⁸ Boyer 1985: 137

²⁹ Boyer 1985: 139

rytmisk element som Boyer mener kjennetegner *contemporary gospel* er ”back-phrasing,”³⁰ som vil si å frasere bak pulsen. Kirk Franklins ”Lookin’ Out For Me” fra albumet ”The Rebirth of Kirk Franklin” (GospoCentric, 2002) er et godt eksempel på det, både i koret og i bandet. Et annet rytmisk element som skiller *contemporary gospel* fra tradisjonell gospel er at tempoet generelt ofte er lavere i *contemporary gospel*. Boyer skriver også at på grunn av at det er i hovedsak perkusive instrumenter som komper koret eller sangeren, ”there is much more accentuation of rhythm.” (Boyer 1985: 135)

Begrepsavklaring

Groove

Et ord som jeg til nå allerede har brukt mange ganger er *groove*. Dette er i musikkvitenskapen et forholdsvis nytt begrep som jeg trenger å forklare hva jeg legger i før vi går videre i oppgaven.

Fra Eric F. Clarkes artikkel ”Structure and Expression in Rhythmic Performance” (1985) til Charles Keils teorier om rytme i *Music Grooves* (1994) og videre inn mot Anne Danielsens arbeid med funk i *Presence and Pleasure* (2006) har man sett en utvikling i rytmeforskningen. Tradisjonelt sett har notasjonen hatt en så sentral plass i analysearbeid at det er kun det som kommer frem av et notebilde som har blitt analysert. Dette har gått på bekostning av alt som ligger rundt det som faktisk kan noteres i noteform. Det er denne forsømmelsen Clarke, Keil, Danielsen og en rekke andre forskere har gått til angrep på. De mener alle at rytme handler om noe mer enn bare struktur og noter, nemlig den delen av rytmikk som oppstår i fremførelsen av den gitte strukturen. Noen forskere har også fokus på begrepet groove og dets forhold til kroppslig bevegelse.³¹ Dette aspektet ved groove har jeg valgt å ikke fokusere på i denne oppgaven. Jeg velger videre å se på begrepet groove i lys av Danielsens teori.

Som sagt ser Danielsen på begrepet groove som en interaksjon mellom to elementer; ”figur” og ”gest”.³² I denne sammenhengen blir figur det strukturelle, eller det som tradisjonelt sett ville blitt notert i noter.³³ Der tradisjonelle analytikere stopper, går Danielsen

³⁰ Boyer 1985: 134

³¹ Se for eksempel Zeiner-Henriksen, Hans T. (2010): ”Moved by the Groove: Bass Drum Sounds and Body Movements in Electronic Dance Music”, i Anne Danielsen (Red.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Ashgate

³² Se Danielsen 2006: 46-50

³³ Struktur og noter er ikke nødvendigvis det samme. Det finnes for eksempel masse rock som aldri har blitt notert i noter, men som likevel har en bestemt referansestruktur.

videre og ser på det hun kaller for gest. Dette består av det ikke-strukturelle, altså de små variasjonene som skiller én type musikk fra en annen. På papiret (i strukturen) kan en rockemelodi og en Mozart-melodi se like ut, men de vil likevel høres helt forskjellige ut. Der figur er en ikke-fremført fremstilling av musikken er gest selve fremføringen av musikken. Videre påpeker Danielsen at disse to sidene ved groove ikke kan rives fra hverandre. De er gjensidig avhengige av hverandre: "...the two poles are mutually dependent." (Danielsen 2006: 48) Dette fører til at man ikke kan drive rytme- eller grooveforskning uten å ta høyde for både figur og gest, det strukturelle og det ekspressive.

Enda et aspekt må gjøres rede for hva angår figur og gest. Noen ganger vil nemlig det som i utgangspunktet er en gest og hører til det ekspressive fungere som en strukturell figur. Grunnen til dette er at måten å spille noe på – en figur, en tone, etc. – kan være et stiltrekk for en sjanger, og på den måten vil gesten bli et strukturelt stiltrekk for sjangeren. Satt på spissen kan man si at det er nettopp dette som er interessant å finne ut når man jobber med groove i en spesiell sjanger, slik jeg gjør i denne oppgaven. Disse overgangene mellom figur og gest er selvfølgelig svært følsomme og det gjør det derfor vanskelig å komme med et endelig svar på hvilke gester som bare er en gest og hvilke som har gått over til å bli en del av det strukturelle. Videre må det også nevnes at dette er en ung forskningstradisjon som stadig er i utvikling. Dette gjør at teoriene kontinuerlig er i forandring og at tradisjonen ikke er like satt som andre forskningstradisjoner.

På bakgrunn av det jeg nå har tatt for meg vil jeg i min oppgave forsøke å beskrive grooven i moderne gospel, både hva angår figur og gest. Jeg har ikke delt oppgaven inn i en del om figur og en del om gest; disse overlapper hverandre. Dette valget har jeg basert på nettopp det at disse to sidene ved groove er så avhengige av hverandre for å gi fullstendig mening. Det som angår figur, eller det strukturelle, har jeg i likhet med de fleste rytmeforskere før meg valgt i hovedsak å fremstille i ord og som noter. Noter er en oversiktlig og ikke minst godt innarbeidet form for fremstilling av det strukturelle ved rytmikken. De aspektene ved groove som angår gest har jeg stort sett fremstilt med ord, da det foreløpig ikke finnes noen annen god mal for fremstilling av gest. I noen tilfeller har jeg brukt visuelle illustrasjoner av lyden, samt tall, for å underbygge fremstillingene.

Oppgavens gang

Denne masteroppgaven er delt inn i fem kapitler, hvor da innledningen fungerer som første kapittel.

Kapittel 2 omhandler første underproblemstilling; *hva kjennetegner moderne gospellåter med svingte sekstendedeler?* Dette kapittelet er sentrert rundt analysen av ”Back II Eden” av Donald Lawrence. Underveis i analysen finnes en rekke støtteeksempler fra andre låter. Kapittelet begynner med en enkel artistbiografi om Donald Lawrence, siden hovedlåtene i begge analysene er hans låter. Til slutt i dette kapittelet kommer en ekskurs hvor jeg tar for meg forholdet mellom svingrate og ulike tempi i moderne gospel.

I Kapittel 3 finner man arbeidet med den andre underproblemstilling; *hva kjennetegner moderne gospellåter med triolbasert groove?* Analysen av ”The ’I Am’ Factor” av Donald Lawrence er hovedfokus for denne delen av oppgaven. I tillegg inneholder analysen en rekke støtteeksempler fra andre låter, i likhet med Kapittel 2. Som en avslutning på dette kapittelet kommer det en ekskurs hvor jeg setter de to underproblemstillingene opp mot hverandre og ser på svingrate i låter med triolbasert groove.

Kapittel 4 er oppgavens refleksjonsdel. I denne delen har jeg fokus på det historiske aspektet ved rytmikk. Kapittelet er delt i to deler hvor første del omhandler moderne gospel i lys av gospelhistorien, med fokus på forholdet mellom *contemporary gospel* og moderne gospel. I den andre delen reflekterer jeg rundt den moderne gospelens plassering i et populærmusikkhistorisk lys.

I Kapittel 5 oppsummerer jeg de mest sentrale funnene fra analysedelen og refleksjonsdelen. I tillegg inneholder dette kapittelet noen tanker om noen av de temaene som ikke er fokusert på i denne oppgaven.

KAPITTEL 2 - LÅTER MED SVINGTE SEKSTENDEDELER

Denne første analysedelen handler om låter med svingte sekstendedeler. Hovedlåten som er analysert er "Back II Eden" av Donald Lawrence. I tillegg til denne låten inneholder analysen støtteeksempler fra diverse låter av både Lawrence og andre artister. Før vi setter i gang med analysen kommer en liten biografi om Donald Lawrence.

Artistbiografi – Donald Lawrence

Donald Lawrence er en amerikansk låtskriver, produsent og artist. Lawrence ble oppdratt av sin gospelelskende tante i Gastonia, North Carolina. Inspirert av gospelpioneren Andrea Crouch lærte han av seg selv å spille piano fra han var 15 år gammel. Senere begynte Lawrence på Cincinnati Conservatory of Music hvor han fikk sin bachelorgrad i musikk. Det finnes uttalige høydepunkt i Donald Lawrences musikkariere. Blant annet har han arbeidet som vokaltrener for R'n'B-gruppa En Vogue og vært kapellmester for artisten Stephanie Mills. Lawrence har også jobbet som låtskriver for The Clark Sisters, samt produsert plater for en rekke artister, inkludert gospelguruen Kirk Franklin.

Som gospelartist har Donald Lawrence gitt ut en rekke album, først i samarbeid med koret The Tri-City Singers og siden 2004 som soloartist. Disse utgivelsene inkluderer prisbelønnede album som *I Speak Life* (2004), *The Law of Confession, Part I* (2009) og *YRM (Your Righteous Mind)* (2011). At Lawrence er en anerkjent gospelartist ser man av hvilke storheter som er med som gjestartister på platene hans. Blant andre har gospellegendene Donnie McClurkin, Hezekiah Walker og Richard Smallwood, i tillegg til jazzartistene Ramsey Lewis og Lalah Hathaway bidratt på Lawrences utgivelser.³⁴

Selv har Donald Lawrence dette å si om sin egen musikk:

What I do isn't contrived. I don't think in terms of genre or religious perspective. It comes from being honest. I just honor the gift and purpose I was given to touch the world and inspire. And people have paid attention to that. (Donald Lawrence *1)

³⁴ Informasjonen om Donald Lawrences biografi er hentet fra nettstedene www.donaldlawrence.com og www.wikipedia.org.

ANALYSE AV "BACK II EDEN" AV DONALD LAWRENCE

"Back II Eden" er en låt av Donald Lawrence. Låten ble utgitt i 2009 på albumet *The Law of Confession, Part I*. Låten er andre spor på platen og har et moderat *uptempo*-preg. Jeg vil i analysen ta for meg sentrale sider ved groove for å kunne gi en fremstilling av hva den består av. Til tross for at flere sider ved groove er omtalt er det de svingte sekstendedelene som står mest sentralt i analysen.

Puls, metrum og form

Det er en jevn isokron puls i "Back II Eden". Denne jevne pulsen er gjennomgående for hele låten. Det er først og fremst loopen som definerer pulsen i begynnelsen og som ligger til grunn for pulsopplevelsen både hos lytteren og hos musikerne. Etter at trommene kommer inn er det mer og mer denne som har oppgaven med å definere puls. Samtidig må det sies at innad i bandet råder det en stor enighet om hva som er pulsen på et mikrorytmisk nivå. Det er ingen elementer i lydbildet som forsøker å definere en annen puls og på den måten forstyrrer for pulsen som trommene definerer.³⁵ Men det finnes små variasjoner og avvik på det mikrorytmiske plan. Disse små variasjonene kommer jeg tilbake til senere i oppgaven.

Taktarten i "Back II Eden" er fire fjerdedelstakt (4/4). Tempoet i låten er moderat, med fjerdedelene på 95 *bpm* (slag i minuttet). Når det kommer til betoning er det andre og fjerde pulsslag i takten som er sterkest. Dette fenomenet med fire fjerdedelstakt inndelt i svak-sterk-svak-sterk kalles tradisjonelt for *backbeat*. Det er i hovedsak skarptrommen som har oppgaven med å betone backbeatet. I "Back II Eden" ligger det også en skarptrommelyd i loopen som er med å forsterke andre og fjerde pulsslag. Denne tydelige vektleggingen av backbeatet kan, som vi allerede har sett, sees på som et tradisjonelt stiltrekk i gospel:

To date, however, no asymmetrical meters have penetrated gospel style. Listeners have come to expect an unchanging pulse, a unifying element in the song. The feet *pat* on a regular pulse and the hands *clap* on a regular pulse. An asymmetrical pattern, which would require the hands and feet to change beats, might reduce the level of emotion a gospel song is designed to elicit. (Boyer 1985: 133)

³⁵ Dette står i motsetning til andre moderne afroamerikanske sjangere hvor nettopp summen av flere ulike pulser danner grooveopplevelsen. Se Danielsen 2010: 19-35 og Carlsen 2007.

Dette sitatet fra 1985 kan ikke sies å være fullt ut gjeldende for dagens gospel, hvor man også finner låter med et mer usymmetrisk rytmisk skjema.³⁶ Men ”Back II Eden” faller inn under den lange, og fortsatt dominerende, tradisjonen med låter med en symmetrisk rytmisk struktur, særlig gjennom et tydelig backbeat. Etterhvert i låten begynner trommeslageren å spille basstromme på alle fire fjerdedelene. Dette tar derimot ikke noe fokus vekk fra backbeatet, men er heller med på å forsterke det ved at det nå i tillegg til skarptromme også er basstromme på andre og fjerde pulsslag.

Inspirert av Nketias teori i *The music of Africa* (1986) skriver Danielsen at funken er bygd opp av *multilinear rhythm*. Dette vil si at man putter flere rytmiske lag oppå hverandre, og at disse sammen danner det totale rytmiske uttrykket. Det samme finner vi i introen på ”Back II Eden”. *Time span* i denne delen er på to takter og tetthetsreferenten ligger på sekstendedelsnivå. Videre er sekstendedelene svingte, men dette kommer jeg nærmere innpå senere i oppgaven.

I *Presence and Pleasure* (2006) skriver Danielsen at et av de viktige kjennetegnene på skillet mellom tidlige r&b-låter og funklåtene til James Brown var at de gikk over fra å være sanger til å bli groover. Et av elementene som gjorde sangene til funk var at låtene mer og mer endret form. Fra å være sanger med tydelig inndeling av vers og refreng gikk låtene til å bli vampper over to takter som repeteres. Et annet viktig kjennetegn i den nye funken var rollefordelingen i bandet. Det var ikke lenger en klar inndeling med vokalens melodi på toppen, gitarens harmonikk i midten og trommer og bass som tok seg av det rytmiske i bunnen. I motsetning var nå alle i stedet en del av *den rytmiske veven*: ”The groove has become an intricate fabric of sharp percussive sounds in which one sound brings on the next: the texture of the music has changed from horizontally divided layers of sound to a rhythmic patchwork.” (Danielsen 2006: 40)

I gospelhistorien finner vi også utviklinger av form. Horace Clarence Boyer skriver i *More Than Dancing* (1985) at gospel tradisjonelt bestod av en A-del, en B-del og av og til en C-del i ulike kombinasjoner. Det finnes også eksempler på enklere former hvor låtene er bygd på et fire eller åtte takters skjema som repeteres, men disse er det heller få av. Noe det derimot forekommer mye av i gospel er vampper. Dette er repetitive deler bestående av få og enkle

³⁶ Eks: ”Never Again” (2012) av James Fortune, ”No One Else” (2009) av Smokie Norful, ”Faithful To Believe” (2009) av Byron Cage, ”Psalm 68” (2005) av Kurt Carr, ”I Am God” (2012) av Myron Butler & Levi.

harmoniske variasjoner. Disse forekommer i mange ulike former.³⁷ Tradisjonelt har gospel klare rollefordelinger i bandet. Bass og trommer med det rytmiske i bunnen, piano, gitar og orgel med det harmoniske i midten og vokalen med det melodiske på toppen.

Tilbake til "Back II Eden" ser man at denne låten kan ses på som en sammensmelting av James Browns funk og tradisjonell gospel. Låten har en tydelig form, bestående av klart adskilte deler. En enkel formoversikt over låten er Intro-A-B-C-A'-C-D-C'-D'-C'. I forhold til form ser vi her at "Back II Eden" er en typisk gospellåt med A-, B- og C-del, pluss en vamp (D). I tillegg kommer det variasjoner av C og D. B-delen, som oppleves som et prechorus, har også klar rolleinndeling. Her legger bass og trommer en stødig rytme i bunnen, pianoet og orgelet spiller de harmoniske skiftene og vokalen synger melodien. Hvis man derimot går tilbake til introen, som er den samme som C-delen og veldig lik A-delen, ser man at de tradisjonelle rollemønstrene er brutt. Her er det ingen som utelukkende har et tydelig harmonisk fokus og det er heller ingen som har et tydelig melodisk fokus. Alle arbeider for det rytmiske, og grooven dannes i møtet mellom hva alle spiller. I stedet for et hierarki av instrumenter har vi nå, i Danielsens ord, i stedet en vev av rytmer. På den måten ser vi sammensmeltningen av funk og tradisjonell gospel i "Back II Eden". Mens James Browns låter gikk over fra å være sanger til å bli groover har "Back II Eden" fortsatt den tradisjonelle forminndelingen med seg og kan derfor heller kalles en groovebasert låt.

Lignende formoppbygning finner vi igjen også i andre moderne gospellåter. For eksempel "Magnify" (2007) av Marvin Sapp, som har en tydelig og tradisjonell forminndeling med følgende oppsett: Intro-A-A-B-A-B-A'-C-C'-C''-A. A-delen fungerer som et refreng, B-delen som et vers og C-delen som vamp. Verset har i likhet med prechoruset i "Back II Eden" en klar rolleinndeling, med trommer og bass med det rytmiske i bunnen, tangenter og gitar med harmonikken i midten og vokalen med melodien på toppen. I A- og C-delen er derimot rolleinndelingen ikke like klar. Her er det i større grad fellesskapet som danner det rytmiske uttrykket, og ingen som med overbevisning tar ansvaret for harmonikken. Dette underbygges også av at disse delene er bygd opp av to takter som repeteres. Andre eksempler på lignende formoppbygning er "The Gift" (2013) av Donald Lawrence, "Teach My Hands To War" (2012) av Marvin Sapp og "I Give You Praise" (2009) av Byron Cage.

³⁷ Se Boyer 1985: 135-138

Groovekartet – en oversikt over låtens groove

Som en fortsettelse på denne analysen av rytmikken i ”Back II Eden” vil det være naturlig å kartlegge hvilke elementer grooven i ”Back II Eden” består av. Som en representant for resten av låten er det andre halvdel av introen som kartlegges. Grunnen til at disse fire taktene er valgt er at denne grooven er den samme som refrengets groove, og verset er basert på tilsvarende groove. Til tross for at de fire taktene er takt 5 til 8 i låten, vil de her for enkelhets skyld kalles for takt en, to, tre og fire. Jeg har valgt å kalle denne transkripsjonen av rytmene i andre halvdel av introen for et *groovekart*, da det er en oversikt over de ulike delene i grooven og deres forhold til hverandre på et makrorytmisk nivå.³⁸

I bunnen av groovekartet er loopen. Denne består i hovedsak av en tilnærmet basstrommelyd på alle fire pulsslagene, samt en skarptrommelyd på to og fire. I tillegg består loopen av tre hi-hat-lignende lyder på enerens -, toerens - og treerens åttendedels-øg. Enerens øg har også et mindre betont etterslag som kommer sekstendedelen etter øg-en. Denne figuren repeteres i alle de fire taktene, derav en loop.

Neste lag i grooven er trommene. De består av basstromme, skarptromme og hihat. Basstrommen spiller på eneren og treeren med et sekstendedelsforslag på treeren i første takt. Trommeslageren bruker også basstrommen som en del av brekket inn til verset. Skarptrommen spiller hovedsakelig på toeren og fireren i takten, samt firerens øg. I tillegg lyder skarptrommen på første sekstendedel etter eneren i andre takt. Det er en særdeles sparsommelig bruk av hi-hat fra trommeslageren. I stedet for å spille alle underdelingene, enten åttendedeler eller sekstendedeler, bruker trommeslageren hi-haten bare til å fylle ut et lite utvalg av underdelingene.³⁹

Bassisten spiller hovedriffet, sammen med piano. Riffet består av annenhver ener, samt en figur bestående av en punktert åttendedel og en sekstendedel fra toeren i hver takt. I tillegg spiller bassisten små forslag til hovedfiguren bestående av en eller flere sekstendedeler.

Gitaristen spiller derimot noe som kan sees på som et motsvar til hovedriffet. Svaret består av to ulike figurer og begge figurene består utelukkende av sekstendedeler. Første figur går fra sekstendedelen før fireren i første takt til enerens åttendedels-øg i takt to. Andre figur går fra første sekstendedel etter treeren i takt to til siste sekstendedel i samme takt. Deretter repeteres de to figurene i takt tre og fire.

³⁸ Se Vedlegg 1 - Groovekart

³⁹ Se Vedlegg 1 - Groovekart

Pianoet spiller, i likhet med bassisten, hovedriffet i låten. I tillegg spiller pianisten et rytmisk tema som binder sammen hovedriffet fra takt en til to og takt tre til fire. Temaet består av treerens øg, firerens øg og sekstendedelen etter neste ener. I tillegg har første tone i temaet både et forslag på sekstendedelen før og et etterslag på sekstendedelen etter. De to andre tonene i temaet har forslag på sekstendedelen før.

Blåserne spiller eneren i første takt. Denne holdes ut hele takten, i tillegg til at den daler mot slutten av takten. Utover denne eneren spiller de i likhet med gitaren temaer basert på sekstendedeler. Fra eneren til sekstendedelen før treeren i tredje takt spiller blåsene et tema bestående av en rekke av sekstendedeler. Likeens spiller de en tilsvarende rekke fra sekstendedelen etter eneren til treeren i fjerdetakt. I tillegg spiller blåserne to støt mot slutten av tredje takt. Det ene bestående av en åttendedel på treerens åttendedels-øg, og det andre av de to siste sekstendedelene i takten.

I alt kan det sies at grooven i ”Back II Eden” består av mange elementer. Sammen danner disse elementene et stort rytmisk lydbilde, så vel som et stort lydbilde generelt. Den generelle kartleggingen av grooven viser at alle elementene i lydbildet har en viktig rytmisk rolle. Alle er med på å bygge groove. Dette viser til et stort fokus på groove i moderne gospel. Sagt på en annen måte kan man si at det er helheten, fellesskapet av figurene, som danner grooven i ”Back II Eden”.

Frasering og spillemåter

Når vi nå ser at ”Back II Eden” er en groovebasert låt hvor rytmikken står sterkt er det interessant å se på hvordan rytmikken ser ut, hvilke rytmiske mønstre grooven består av og på hvordan de enkelte rytmiske elementene fraseres.

Hvis man på nytt tar for seg andre halvdel av introen kan man se noen tendenser hva angår rytmiske mønstre og fraser.⁴⁰ Pianoet spiller i første og andre takt et riff bestående av tre fraser, hvor første og tredje frase er hovedriffet. Disse to frasene dubbes av bassen. Første frase består av en fjerdedel, en punktert åttendedel og en sekstendedel. Dette er en svært kort frase, bestående av bare tre toner. I tillegg spilles første og siste tone kort, som også gjør at man opplever frasen som kort. Neste frase består også av tre toner, og disse spilles alle korte. Frasen er lik første frase, bare at den spilles fra en åttendedels-øg i stedet for fra et pulsslag.

⁴⁰ Se Vedlegg 1 - Groovekart

Dette fenomenet kalles *off-beat phrasing*.⁴¹ Et annet element ved den andre frasen i pianoriffet er at alle de tre tonene har et forslag foran seg, i tillegg til at første tone også har et etterslag etter seg. Alle disse spilles en sekstendedel ifra tonen de står i forhold til. Dette er med å forsterke den ”skeive” fraseringen, basert på òg-er. I James Browns funk finnes tilsvarende elementer i Bootsy Collins basspill.⁴² Den siste frasen ligner også på første frase, bare at her er første tone i frasen utelatt. Så denne består bare av to toner, en punktert åttendedel og en sekstendedel, spilt fra andre slag i andre takt. Siste tone spilles kort. Det samme riffet repeteres i takt tre og fire. Som vi ser er alle de tre frasene, eller mønstrene, som pianoriffet består av svært korte. Dette er en gjenganger for all rytmisk frasering i låten. Selv ikke blåsen, som har den mest melodiske rollen i introen, spiller lange fraser. Den lengste frasen blåsen spiller i introen utspiller seg over to og et halvt pulsslag. Lignende korte fraser i blåsen finnes også igjen i hele låten, bortsett fra i B-delen og D-delen. I B-delen er det som nevnt en mer tradisjonell rollefordeling i bandet. Her får blåsen sammen med piano og orgel et mer harmonisk ansvar og spiller derfor lengre toner og lengre fraser. I D-delen spiller alle instrumentene en unison melodi, som også består av lengre fraser enn ellers i låten. En annen nevneverdig ting ved den rytmiske fraseringen, er hvordan trommeslager Calvin Rodgers bruker hi-haten. I motsetning til i store deler av tradisjonelt rytmisk trommespill hvor man spiller en jevn strøm av åttendedeler eller sekstendedeler i hi-haten blir den bare brukt til fylling og kommentering i ”Back II Eden”. Hi-haten har ingen tydelig funksjon som referent av underdelingene, men blir heller en del av den rytmiske veven. Tilsvarende bruk av trommer finner man igjen i funken:

...Clyde Stubblefield (”Cold Sweat”) uses accents, syncopations, and ghost strokes to cut up the drumming into a number of smaller components.⁴ These are woven together with the rest of the band rather than formed into an independent layer of drums... (Danielsen 2006: 74)

Samtidig som trommeslager Calvin Rodgers blander fint inn i resten av den rytmiske veven, er han også en tydelig referent for grunnpulsen. Dette er han først og fremst gjennom den tydelige betoningene av backbeat som er gjennomgående for låten.

⁴¹ Se Danielsen 2006: 46, 79-82

⁴² Se Danielsen 2006: 77

Denne måten å spille trommer på med et tydelig backbeat og oppstykket hi-hat er veldig typisk for moderne gospel. Eksempler på dette finner vi for eksempel i ”The Gift” av Donald Lawrence, ”Magnify” av Marvin Sapp og ”Out of Them All” (2012) av Byron Cage.

Spacing - dannelsen av større enheter

Et annet element ved frasering er måten de ulike mønstrene og figurene spilles i forhold til hverandre. De ulike figurene er nærmest flettet inn i hverandre. I *The Music of Africa* (1986) kaller Nketia dette fenomenet i afrikansk musikk for *spacing*. Dette går ut på at ulike rytmiske figurer er organisert slik at de flettes sammen til større enheter. ”In order to achieve this, the parts which interlock are arranged so that they start at different but specified points in time.” (Nketia 1986: 134) I introen på ”Back II Eden” finner man mange slike forhold hvor små figurer går sammen og danner større enheter. I ytterste konsekvens kan man si at all rytmikk kun får mening i sitt forhold til hele den rytmiske veven. Dette kan sammenlignes med en dialog hvor hver enkelt setning ikke får noen mening uten den sammenhengen den har i dialogen. Danielsen kaller dette fenomenet for ’*The conversational mode*’.⁴³ Andre igjen kaller det for ’*call and response*’. Samuel A. Floyd, Jr. ser på dette fenomenet som ”...an artistic analogue of the human struggle-fulfillment pattern...” (Floyd 1995: 227) Noen elementer i veven jobber særlig sammen. Bass og gitar spiller figurer som utfyller hverandre. De spiller konsekvent annenhver figur gjennom introen. Noen ganger venter de på hverandres figur til å bli ferdig, mens andre ganger overlapper de. I tillegg til å samarbeide med bassen spiller også gitaren en tilsvarende rolle mot blåsen i de to siste taktene av introen. Til sammen aksentuerer blåsen og gitaren alle sekstendedelene bortsett fra to i de to taktene. Pianoet spiller også en slags utfyllende rolle mot seg selv. De tre pianofrasene i introen er som nevnt tidligere like, men midterste frase er frasert som *off-beat phrasing*. I tillegg er denne frasen dubbet av trommer som er med på, sammen med forslagene, å skille denne frasen fra de to andre. En tredje ting som gjør at den midterste frasen skiller seg ut er at pianisten spiller frase en og tre som større akkorder, mens frase to kun består av en oktav. Det finnes også eksempel på *spacing* i forholdet mellom loop og hovedriff, som går enda mer parallelt enn de foregående eksemplene. På de to første pulsslagene spiller hovedriffet eneren, toeren og sekstendedelen før treeren. Hi-haten i loopen spiller derimot enerens øg, påfølgende sekstendedel og toerens øg. I ”Sex Machine” (1970) av James Brown beskrives forholdet mellom trommene og bassen som et groove ”full of small, well-articulated gestures

⁴³ Se Danielsen 2006: 52-55

completing one another in a floating curtain of smoothly accented straight sixteenths.” (Danielsen 2006: 77) Bortsett fra at sekstendedelene i ”Back II Eden” er svingte har man noe av tilsvarende fenomen her i forholdet mellom hi-hat i trommesett og loop og *ghostnotes* i piano og bass. Sammen danner disse fire elementene ett nettverk av korte perkusive lyder som er med å gi et rikt uttrykk til grooven, samtidig som det gir en fin fremdrift.

‘Downbeat in anticipation’

I *Presence and Pleasure* (2006) kaller Danielsen slike små perkusive elementer som spilles i forkant av hovedslaget for *downbeat in anticipation*. Dette er altså forslag til hovedpulsen. Dette er et komplekst fenomen med flere detaljer ved seg. For det første er det et forslag til slaget det foregriper. Men samtidig er den også en del av slaget det foregriper. I ”Sex Machine” spiller gitaren et riff bestående av fire toner. De tre første tonene faller på hovedpulsens, mens den fjerde tonen kommer så vidt før fjerde pulsslag. Dette slaget fungerer på den måten som et forslag til fjerde pulsslag. Men i tillegg fungerer gitaren som en del av hovedslaget, i form av et tidlig *attack*. På den måten blir hovedslaget mer enn bare et spesifikt punkt i tid. ”The correct location – the core of the beat – becomes more a center of gravity or concentration of energy than a fixed point in a metrical framework.” (Danielsen 2006: 79) Et annet kjennetegn ved foregripelsen av hovedslaget er at den spilles på en bestemt måte. I tillegg til å spilles tidlig spilles den også kort, nærmere bestemt *for kort*. I stedet for å binde tonen opp til hovedslaget ved å holde den til det metriske hovedslaget kommer, slipper man tonen litt før. Dette fører til at man får en kort pause mellom forslaget og hovedslaget. Dermed blir *downbeat in anticipation* både en figur og en måte å spille figuren på.

I ”Back II Eden” finner man tilsvarende gester i de små forslagene nevnt tidligere. Disse forslagene, *ghostnotes* i piano og bass og hi-hat i loop og trommer, er alle spilt svært korte. De holdes ikke ut til neste sekstendedel, men skaper en mer oppstykket følelse. Et enda bedre eksempel på fenomenet *downbeat in anticipation* finner man i hovedriffet. Her spiller piano og bass som nevnt sekstendedelen før tredje pulsslag i takten. Denne sekstendedelen spilles svært kort. Samtidig kan man, i likhet med gitaren i ”Sex Machine”, oppleve denne sekstendedelen også som en tidlig foregripelse av hovedslaget, i tillegg til å være et forslag til det. Noe som også er med på at man opplever denne som en del av hovedslaget det foregriper er når sekstendedelen spilles. De fire forslagene som kommer i løpet av de fire taktene spilles mellom 2 og 12 ms etter der hvor en metrisk sekstendedelstriol ville ha kommet. Dette fører forslaget enda nærmere hovedslaget rent tidsmessig. Den spesielle måten å spille korte toner svært korte er gjennomgående for låten. Generelt kan man si at mange toner er korte og at

disse igjen kan spesifiseres som svært korte. Det gir mye rom og luft i grooven. Det virker som et bevist valg hos musikerne og produsenten at man skaper disse hullene. Danielsen sier det på denne måten: "[T]he gaps between the sounds create the groove as much as the sounds themselves do." (Danielsen 2006: 54)

Slike luftig groover bestående av større eller mindre fragmenter av *downbeat in anticipation* finner vi igjen i mange gospellåter. En låt som allerede er nevnt flere ganger er "Magnify" av Marvin Sapp. Her er det først og fremst det at hovedriffet er bygd opp av nesten bare kjempekorte toner, som gir den luftige grooven. Et godt eksempel på *downbeat in anticipation* finnes i "I Came" (2010) av Marvin Sapp. I refrenget i denne låten spiller store deler av bandet et svært kort støt på sekstendedelen før treeren i takten. Gesten repeteres i hver takt.

Eneren med stor "E"

Fenomenet *downbeat in anticipation* står i funken ofte i sammenheng med behandlingen av eneren i takten. Eneren, eller 'the One', har en helt unik rolle i funken. I et intervju med James Browns bassist og trommeslager, Bootsy Collins og John "Jabo" Stark, snakker de om at de hadde et enormt fokus på enerne i funken. Dette fokuset var det James Brown som gav dem. Videre forklarer de at det er eneren som definerer alt. Bootsy sier at "if you don't know where that One is at... you kind of everywhere." (YouTube *1) Fokuset på enere resulterte i at man i funk ofte betonte enerne.

Noe av det samme ser man igjen i "Back II Eden". I introen ser man at annenhver ener betones sterkt av trommer, bass og piano, samt at første ener betones av blås. Fenomenet *the One* har derimot flere elementer ved seg enn bare en sterk betoning. Som nevnt tidligere fører *downbeat in anticipation* til at hovedslaget, for eksempel eneren, ikke lengre bare blir et enkelt punkt i tiden, men en større samling av energi. I tillegg er det som skjer etter den metriske eneren viktig for opplevelsen av *the One*. I *Presence and Pleasure* (2006) kalles disse gestene for 'the Ifs, the Ands, and the Buts'. Dette er små gester og figurer med svakere betoning enn eneren. I introen på "Back II Eden" finner man et tilsvarende fenomen fra tredje pulsslag i takten, i stedet for fra eneren. Som nevnt foregriper hovedriffet tredje pulsslag med en tydelig betont sekstendedel før treeren. Videre spiller pianoet, sammen med trommene, en

figur bestående av svakt betonte toner, før vi igjen får en sterkt betont toer i andre takt.⁴⁴

Denne toeren er igjen starten på neste del av hovedriffet, som igjen er starten på neste *the One* fra treeren. Denne gangen er det gitaren som spiller *the Ifs, the Ands, and the Buts*, og denne gangen kommer det sterke anslaget på eneren i stedet for på toeren. Denne eneren er igjen starten på en del av hovedriffet som er starten på *the One*. Dermed ser vi at introen i ”Back II Eden” kan sees på som en rekke av gester som etterfølger og avløser hverandre. Og dette er et vesentlig aspekt når man snakker om groove. Groove er noe som skjer i tid og som derfor er vanskelig å definere på papir i form av ord eller noter. Figurene og gestene må sees i sammenheng med andre figurer og gester, og særlig de som kommer rett foran. Som nevnt tidligere sammenligner Danielsen dette med en dialog. Bokstavene, ordene og setningene i en samtale får først mening i sammenhengen med andre bokstaver, ord og setninger.⁴⁵

Mange av elementene som danner fenomenet *the One* i funk finner vi altså igjen i moderne gospel, men det er likevel en vesentlig forskjell. I funken fikk aldri backbeatet en sentral rolle. Det var eneren som var det viktigste pulsslaget. Men i moderne gospel, som vi har sett og skal se videre i denne oppgaven, er det derimot andre og fjerde pulsslag som er viktigst. I moderne gospel er det backbeatet som står i fokus, og all rytmikk må sees i lys av det. Resultatet av dette er at vi finner mange av elementene fra fenomenet *the One* igjen i moderne gospel, men eneren får likevel aldri den sentrale plassen som den fikk i funken.

En annen moderne gospelslått med elementer fra fenomenet *the One* er ”Teach My Hands To War” av Marvin Sapp. Refrenget i denne låten består, i tillegg til trommene, kun av tunge støt på annenhver ener og små gester i synth, gitar og bass mellom de betonte enerne. Til tross for dette er det likevel backbeatet i trommene som står igjen som den viktigste og mest betonte delen av grooven.

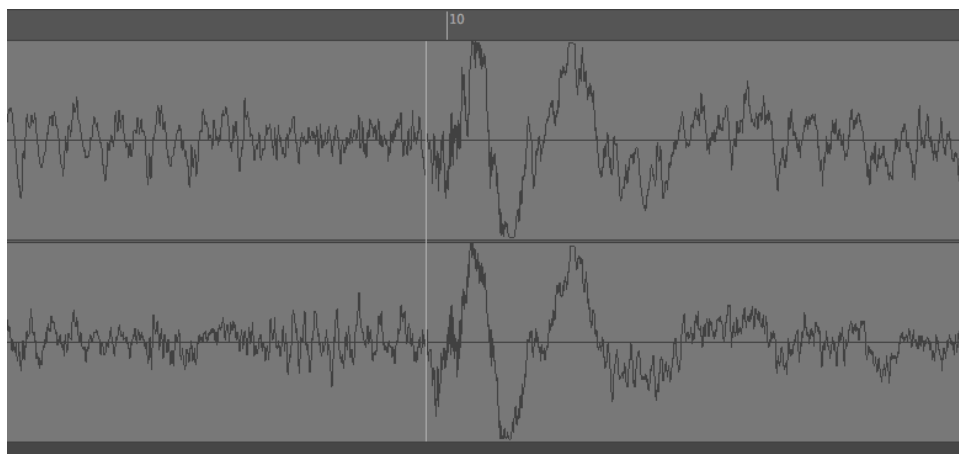
Puls, på et mikrorytmisk nivå

Som nevnt er det trommene som definerer pulsen tydeligst gjennom ”Back II Eden”, sammen med loopene, og det er en jevn puls i låten. Noe som derfor er interessant å undersøke er hvor jevnt trommeslageren faktisk spiller, målt opp mot en metrisk jevn ’klokkepuls’. En studie av trommeslagerens enere i taktene fra starten av låten og til og med andre refreng gir en pekepinn på hvor jevn den er. Jeg har ved hjelp av musikkprogrammet *Logic Pro 9* kunnet

⁴⁴ Se Vedlegg 1 - Groovekart

⁴⁵ Se Danielsen 2006: 52-55

lese av hvor trommeslageren plasserer basstrommeslagene i forhold til en metrisk puls på 95 bpm. Valget av hva som er den metriske pulsen er gjort ut i fra loopens indikering av puls. Funksjonen *Detect Transients* er brukt for å finne den korrekte ansatsen. Resultatet av forsøket var at over halvparten av trommeslagerens enerne er plassert fra 0 til (+/-) 3 ms ifra den metriske pulsen. Kun fire av enerne er plassert over 10 ms i fra den metriske pulsen, og disse står i sammenheng med et unisont break eller en inngang til en ny del. Det største avviket, som er på 21 ms, finner man i femte takt i introen, altså første takt i groovekartet. At flesteparten av enerne er plassert under 3 ms ifra den metriske pulsen vitner om et ideal der man ønsker et veldig tight og stramt groove.⁴⁶ Avvikene er så små at de er under hva et menneske normalt vil høre, men til nøds kanskje vil føle.⁴⁷ Disse tallene er representative for de andre pulsslagene også.



Figur 1: Basstrommeslag på eneren i første takt i første vers. Basstrommeslaget ligger 2 ms foran den metriske pulsen.

Med tanke på at trommeslageren er den som definerer pulsen for restene av musikerne, er det interessant å se på hvordan disse plasserer seg i forhold til trommene. Jeg har på samme vis som over brukt *Logic Pro 9* for å finne avstandene i ms. Men i dette tilfellet er det avstanden mellom trommene og de andre instrumentene som er målt. Til tross for at de tre eksemplene, og særlig det andre, er noen av de tydeligste og mest ekstreme eksemplene i låten kan man se en tendens til hvor de andre instrumentene plasserer seg i forhold til trommene. Det første

⁴⁶ Begrepet "stram" er hentet fra dagligdags musikertale. Med dette menes at noe både er jevnt, tydelig og bestemt.

⁴⁷ Se Clarke, Eric F. (1989): "The Perception of Expressive Timing in Music", *Psychological Research* 51.1, s 2-9

eksempelet vi skal se på er første slag i første takt i låten. Her er det riktig nok loopen som definerer pulsen, men effekten er den samme. Pianoet plasserer seg her 12 ms bak loopen. Det andre eksempelet finner vi på eneren i syvende takt i introen, som blir tredje takt i groovekartet. Her plasserer pianoet seg 25 ms bak trommene. Blåsen plasserer seg 40 ms bak trommene, mens bassen er 65 ms bak. Det tredje eksemplet vi skal se på er eneren i femte takt i første refreng. Her plasserer pianisten seg 17 ms bak trommene, mens blåsen plasserer seg 60 ms bak. Det er ikke sikkert det er en bevisst handling, men i alle eksemplene har resten av bandet en tendens til å plassere seg litt bak trommene. Dette gjør at grooven oppleves som *laid-back*, samtidig som trommene gjør at det oppleves stramt og ticht. På en annen måte kan vi si at trommene står for fremdriften i låten, mens resten av bandet strekker i trommegrooven og gir samtidig et rikt uttrykk til grooven.

Synkoper og polyrytmikk

Hovedriffet i ”Back II Eden” består, som nevnt, av en fjerdedel, en punktert åttendedel og en sekstendedel.⁴⁸ Hvis vi derimot ser på alt hva pianoet spiller i de første to taktene av andre halvdel av introen ser man hvilken rytmisk lengde som er mest gjeldende. Av de åtte fullverdige tonene som blir spilt, hvis man ser bort i fra ghostnotes og pauser, har fem av disse varighet tilsvarende en punktert åttendedel. De åtte tonene kan igjen grupperes i sekstendedeler slik: $4+3+3+4+3+3+3+1(+8)$.⁴⁹

I artikkelen ”The significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music” (1974) skriver Olly Wilson om forholdet mellom *synkoper* og *polyrytmikk*. Synkoper defineres som enkeltstående rytmiske hendelser som aksentueres på tvers av hovedpulsens, mens polyrytmikk er rytmiske hendelser som indikerer en annen puls enn hovedpulsens. Videre forklarer han forskjellen slik: ”[I]f the foreground rhythm (...) is not displaced or is displaced only momentarily, the result will be syncopation (...), but if the foreground rhythm is displaced or a lesser rhythmic level is displaced over a long time span, the effect of polyrhythm will occur.” (Wilson 1974: 9) Altså ser man at det er særlig to elementer som avgjør om man skal kalle en hendelse for synkopering eller polyrytmikk. Det første er vektleggingen av *motrytmen*. Spørsmålet blir om motrytmen tar over rollen som pulsreferent, eller om det fortsatt er hovedpulsens som regjerer. Det andre elementet går på hvor lang tid motrytmen utspiller seg i. I ”Back II Eden” er det forholdet mellom de punkterte

⁴⁸ Se Vedlegg 1 - Groovekart

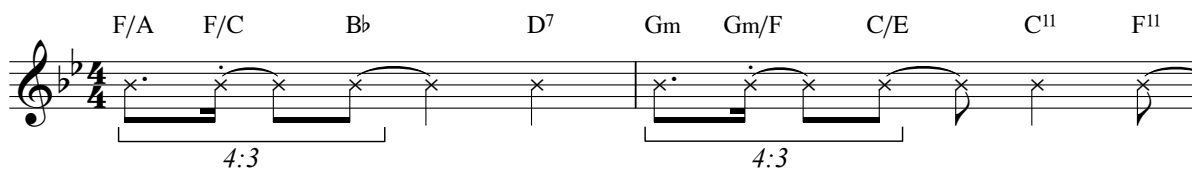
⁴⁹ Se Vedlegg 1 - Groovekart

åttendedelene og hovedpulsene som skaper spenning, ofte kalt *fire over tre*. Som vi ser av tallrekken over utspiller motrytmen (rekken av punkterte åttendedeler) seg aldri over lengre tid. I det første tilfellet får vi presentert to punkterte åttendedeler etter hverandre, mens i det andre tilfellet er det tre. I forhold til vektlegging er det den første som er mest betont. Ingen av de to motrytmene blir noen gang fullt ut polyrytmisk. Den første frasen er forholdsvis sterkt betont, men utspiller seg over svært kort tid. Den andre frasen utspiller seg over litt lengre tid, men er ikke like sterkt betont. I tillegg er det to andre elementer som hindrer disse fra å bli fullverdig polyrytmisk. For det første er sekstendedelene svingte i låten. Det fører til at den nye pulsen som motrytmene indikerer ikke blir jevn. For det andre betones hovedpulsene så sterkt av basstrommen i loop og trommer, i tillegg til et tydelig backbeat, at det skal mye til for å overdøve denne pulsen og vippe den av pinnen. Derfor er Danielsens definisjon på tilsvarende fenomen i funk passende også for moderne gospel: "counter-rhythm with a tendency toward cross-rhythm." (Danielsen 2006: 62)⁵⁰ Altså er motrytmikken i "Back II Eden" bare motrytmisk, men med tendenser til polyrytmisk. I tillegg til disse motrytmene med tendenser til polyrytmisk finner man også mange eksempler på enkle synkoperinger i låten. For eksempel spiller piano og orgel synkoper inn til enerne i de fire første taktene i B-delen. Den første er en sekstendedelssynkope, mens de tre neste er åttendedelssynkoper.

"I Came" av Marvin Sapp som viste seg å være et godt eksempel på *downbeat in anticipation*⁵¹ er også et godt eksempel på enkle synkoper. De samme støtene som fungerte som forslag til tredje pulsslå er også tydelige eksempler på enkle synkoper. En annen låt med mange enkle synkoper er "Out Of Them All" av Byron Cage. Særlig refrenget fungerer som et godt eksempel. I denne delen er alle nye akkorder spilt en åttendedel før pulsslået. Mens refrenget i "Out Of Them All" er et godt eksempel på enkle synkoper finner vi tendenser til polyrytmisk i versene. Fra de fleste enerne i verset spiller pianoet og vokalen synger en frase bestående av to punkterte åttendedeler, slik:

⁵⁰ Jeg har valgt å bruke begrepet polyrytmisk i stedet for Danielsens kryssrytmisk (cross-rhythm). Grunnen til det er rett og slett fordi det er begrepet polyrytmisk jeg er vant til å bruke fra før av, samt at jeg ikke ser noen svakhet ved dette begrepet. Wilson bruker som meg begrepet polyrytmisk (polyrhythm).

⁵¹ Se side 31



Figur 2: Piano i andre og tredje takt i første vers fra "Out Of Them All" av Bryon Cage.

Disse fungerer som begynnelsen på en "fire over tre"-figur. Den samme figuren finner vi igjen i trommer og bass i B-delen i "Magnify" av Marvin Sapp. Men i dette tilfellet begynner figuren på enerens øg, slik:



Figur 3: Bassens figur i første og andre takt i første vers fra "Magnify" av Marvin Sapp.

I begge eksemplene over finner vi altså klare motrytmer til hovedrytmen, men det oppstår aldri noe mer enn kun tendenser til polyrytmikk.

Balanse i grooven

I *African Music and African Sensibility* (1979) skriver John Miller Chernoff om viktigheten av balanse i vestafrikansk musikk mellom de ulike elementene i polyrytmikken, nettopp slik at alle elementene høres. Man ønsker at både todelte og tredelte rytmer skal være tilstede til en hver tid. Det er ikke de enkeltstående rytmene som skaper et avansert uttrykk, men derimot samspillet mellom disse. "[T]he individual rhythms are simple, but the way they are combined can be confusing to Westerners" (Chernoff 1979: 47)

I kapittelet "Limitation, Concealment, Fragmentation – On the Perfectly Imperfect Balance" skriver Danielsen at det i funk derimot ikke er et mål at de ulike elementene i den rytmiske veven skal høres, men derimot at hele grooven skal oppleves som én groove. Derfor har man en annen balanse mellom rytme og motrytme i funk. "The counter-rhythm should destabilize the main meter without being so articulated as to threaten to take it over." (Danielsen 2006: 67) For at ikke motrytmen skal bli for dominerende begrenser man den gjennom *tid* og *volum/betoning*. Samtidig trenger man motrytmer for at det skal være funk. Dermed ser vi et toveis gjensidig forhold mellom rytme og motrytme. Motrytmen trengs for at ikke hovedpulsens skal bli for dominant, mens hovedpulsens trengs for å gi motrytmen mening. I kapittelet "Disturbing the Internal Beat" skriver Danielsen mer om balansen i grooven. Her

skriver hun at alle de små fragmentene, som man får via *off-beat phrasing* og måten å frasere *downbeat in anticipation* på, er med på å forstyrre hovedpulsens. Disse hindrer hovedpulsens fra å være et spesielt punkt og ”smører” heller energien fra hovedpulsens utover.

I ”Back II Eden” er også balansen i grooven vesentlig for hvilket rytmisk uttrykk man får. I likhet med funken er det mange små rytmiske elementer som foregår rundt hovedpulsens. Disse klarer derimot ikke å ta noen energi fra den, nettopp fordi hovedpulsens er så sterk. Dette kommer av idealet om at man ønsker en tydelig puls å forholde seg til i gospel.⁵² Samtidig ser vi også i ”Back II Eden” at motrytmen, særlig den man finner i hovedriffet, er sterkere betont enn motrytmene var i funken. Begrensningen ligger derfor i tidsaspektet; motrytmene utspiller seg kun over svært kort tid. En annen balanse i grooven i ”Back II Eden” er forholdet mellom elementene som forekommer på pulsen og de som forekommer bak pulsen, på et mikrorytmisk nivå. Som nevnt har alle instrumentene, bortsett fra trommene, en tendens til å frasere bak pulsen. Her er det også den tydelige og sterke hovedpulsens som muliggjør fenomenet. Uten en sterk hovedpuls som skyver grooven fremover sammen med de små perkusive elementene, ville grooven nærmest ha stoppet opp med all denne frasingen bak pulsen. Men samtidig ville ikke dette vært en gospelgroove uten denne måten å plassere seg i forhold til pulsen. Derfor er det i balansen mellom tight og bak at uttrykket til en gospelgroove oppstår. Det er denne balansen som får det til å groove.

Svingte sekstendedeler

Som nevnt er sekstendedelene svingte i ”Back II Eden”. I tillegg er også sekstendedeler tetthetsreferent i låten. På den måten er sekstendedelene i stor grad med å definere hvordan grooven blir, og derfor er det interessant å finne ut hvor svingte sekstendedelene er.

I artikkelen ”Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern” skriver Anders Friberg og Andreas Sundström om resultatene av deres forskning på svingrate i jazz. De har tatt utgangspunkt i seks innspilte låter og sett etter fellestrekk ved disse hva angår sving. De bruker et tallsystem fra 1 til 4 for å definere svingraten. Triolbasert sving ligger på 2. I konklusjonen nevnes de tre tydeligste resultatene de fikk: (1) Myten om at jazz er triolbasert stemmer ikke. Svingraten varierer lineært med tempo. (2) Trommeslagerne spiller liten sving ved høyt tempo og motsatt. Solistene har generelt en lav sving, som oftest under triolsving. (3) Solistene spiller som oftest sammen

⁵² Se Boyer 1985: 133

med trommeslageren på off-beat, men bak trommeslageren på pulsslag. (Friberg og Sundström 2002: 348)

Metode

Jeg har valgt å ta for meg instrument for instrument i analysen av sekstendedelssving i "Back II Eden". Lydfilen har blitt importert inn i *Logic Pro 9*. I dette musikkredigeringsprogrammet har det vært mulig å lese av når hendelser utspiller seg i tid, både målt opp mot takter og i tid. I tillegg har jeg brukt spektrogramfunksjonen i programmet *Praat* ved noen tilfeller. Avstanden som er målt er fra hendelsen spilles til neste metriske hovedpuls, eventuelt åttendedel. Jeg har valgt å bruke den metriske pulsen og ikke den spilte pulsen på grunn av idealet om at ting skal være stramt, samtidig som at pulsen som spilles som nevnt sjeldent overstiger (+/-) 3 ms i fra den metriske hovedpuls. I tillegg spiller ofte ikke samme instrument både sekstendedelen og neste pulsslag, og dermed hadde man ikke hatt de nødvendige to komponentene å måle avstanden mellom. Et resultat av å bruke den metriske pulsen er at funnene i noen tilfeller avviker noe fra den reelle svingraten utøveren faktisk spiller. Men i ekstreme tilfeller er det også tatt høyde for den faktisk spilte pulsen. Avstanden er målt i *millisekunder* (ms). Jeg har valgt å ha fokuset på millisekunder i analysen. I tillegg har jeg valgt å bruke *svingprosent* i stedet for Friberg og Sundströms tallforhold. En svingt sekstendedel basert på en korrekt sekstendedelstriol vil i dette tempoet utspille seg 105 ms i fra pulsen.⁵³ En korrekt trettitodel er tilnærmet lik 79 ms i fra pulsen. I svingprosent vil triolsvingen være 67%, mens trettitodelen er 75%.⁵⁴ En helt flat sekstendedel ville hatt en svingprosent på 50%.⁵⁵ Med flat menes det som også kan kalles for *straight*, altså to toner med like lang varighet. Verdt å nevne er også at det ikke alle steder i låten har vært like lett å definere hvor slagene utspiller seg, på grunn av at det har skjedd for mye i lydbildet. Disse stedene er utelatt fra analysen.⁵⁶

⁵³ Det helt korrekte vil være 105,263158 ms, men jeg velger å avrunde det til 105 ms.

⁵⁴ Den triolbaserte sekstendedelssvingen vil ha en svingprosent på 66,666...67%. Jeg har for enkelhets skyld valgt å avrunde dette til 67%.

⁵⁵ OBS: Avstanden i ms og svingprosenten er omvendte størrelser. Det vil si at når avstanden mellom hendelse og puls blir mindre vil svingprosenten bli større.

⁵⁶ Se 'Vedlegg 3 – Appendix' for data fra undersøkelsene.

De ulike instrumenters svingrate

Ut av groovekartet ser man at loopen bare spiller én sekstendedel i løpet av takten. Og som nevnt repeteres denne takten helt til den er fadet ut av lydbildet. Denne ene sekstendedelen spilles 64 ms før pulsen. Loopen indikerer altså en ekstrem sving, også godt over punktert sekstendedel og trettitodel. I svingprosent er loopens sving på hele 80%.

I likhet med loopen spiller også trommene få sekstendedeler i låten. Men trommeslageren ”røper” sekstendedelssvingen sin i brekk og overganger. Så analysen av trommenes svingrate er basert på disse. Trommeslageren har en forholdsvis jevn svingrate på brekkene sine gjennom hele låten. Av de elleve målingene jeg fikk av brekk og overganger utspilte ni seg mellom 98 og 83 ms i fra pulsen. De to avvikene var på 72 og 100 ms. I tillegg spiller trommeslageren noen flere sekstendedeler i skarp og hi-hat i siste del, D’. Disse har en større variasjon og utspiller seg mellom 80 og 105 ms i fra pulsen med hovedvekt rundt 100 ms. Gjennomsnittet av trommenes svingrate for hele låten er 92 ms. I svingprosent vil dette si 71%. Trommeslageren spiller også noen triolbrekk blant annet i andre vers, A’. Disse har ikke den samme svingraten som resten av brekkene. Disse triolene er så godt som korrekte metriske trioler og indikerer dermed en lavere svingrate enn resten av brekkene.

Bassisten spiller i motsetning til trommene mange sekstendedeler i løpet av låten, som oftest i form av ’slaphand’-lyder. Avstanden fra sekstendedelen til pulsen har, i likhet med trommene, en hovedvekt på mellom 98 og 83 ms. Men det finnes flere avvik hos bassisten enn hos trommeslageren. Ett avvik er på 74 ms i fra pulsen, mens resten av avvikene er mellom 99 og 114 ms i fra pulsen. Gjennomsnittet av bassistens svingrate er 94 ms. I svingprosent blir dette 70%. I likhet med trommene spiller også bassen noen triolbrekk, som kommer mot slutten av låten. Disse er på samme måte som hos trommene tilnærmet korrekte metriske sekstendedelstrioler. Totalt sett kan vi si at bassisten spiller med samme svingrate som trommeslageren, men med større variasjon.

Gitaren har, som tradisjonelt er vanlig i gospel, en forholdsvis anonym rolle i ”Back II Eden”. Gospel er pianoets sjanger og gitaren har ofte bare en krydderfunksjon i lydbildet. Så også i ”Back II Eden”. Den anonyme plassering i lydbildet gjør at den er vanskelig å finne. Hadde det ikke vært for at den er lagt helt til høyre i lydbildet vil det kanskje vært umulig. Gitaren har tydelig to forskjellige roller i løpet av låten. Den ene er en slags melodisk rolle i introen og i refrengene, mens den andre er komping på små rytmiske figurer i B-delen. Svingraten er også ulik i de to rollene. Når gitaren spiller melodier ligger svingraten mellom 73 og 107 ms i fra pulsen, men med hovedvekt rundt 95 ms. I gjennomsnitt ligger svingraten på 94 ms, som vil si 70%. Når gitaren derimot komper varierer svingraten fra 71 til 83 ms.

Her blir gjennomsnittet 76 ms og svingprosenten 76%. Gitaren spiller også noen ghostnotes i D-delen. Her er gjennomsnittet på svingraten 86 ms og svingprosenten 73%. Gitaristen spiller altså med samme svingrate som trommeslageren og bassisten når han spiller melodier, men har en høyere svingrate når han komper.

Pianoet gir mye informasjon på sekstendedelsnivå i løpet av låten gjennom hovedriffet og særlig gjennom de fire første taktene i låten. Her spiller pianoet bare sammen med loopen. Riffet pianoet spiller i introen består som nevnt av to deler; hovedriffet og små rytmiske gester. Sekstendedelene i hovedriffet varierer fra 84 til 101 ms i fra hovedpuls og gir i gjennomsnitt en svingprosent på 70%. De små rytmiske gestene er derimot spilt svært nær pulsen, nærmere bestemt med en avstand fra 45 til 72 ms fra pulsen. Disse indikerer i gjennomsnitt en svingrate på 58 ms og 82%. Men her må det nevnes at pianoet også ligger bak den metriske pulsen på pulsslagene og åttendedelene. Avstanden mellom sekstendedelene og hovedpuls som pianoet faktisk spiller ligger mellom 86 og 96 ms med et gjennomsnitt på 90 ms. I prosent ligger svingen her på 71%. Utover introen spiller pianoet sekstendedeler i hovedriffet i vers og refreng. Disse har store variabler og varierer i løpet av låten mellom 80 og 124 ms. Gjennomsnittet på hovedriffets sving er 98 ms og 69%. Pianoet spiller også noen småmelodier som fyll i refrengene. Disse har en veldig jevn svingrate med gjennomsnitt på 92 ms, som gir en svingprosent på 71%. Pianisten spiller altså med så og si samme svingrate som trommeslageren, men med litt større variasjoner. Pianisten holder på den oversvingte svingraten også når han fraserer bak pulsen.

Blåserne spiller sekstendedeler i små melodifraser og støt. Svingraten i blåsen varierer veldig. Dette har nok sin grunn i at det er flere som spiller det samme, men at disse er vanskelig å skille fra hverandre. De funnene jeg har fått består derfor av summen av hva de ulike blåserne spiller, som også er det samme som lytteren hører. Bare i løpet av introen varierer avstanden fra sekstendedel til hovedpuls eller åttendedel fra 33 til 100 ms. Gjennomsnittet av svingen er på 61 ms og dette gir en svingprosent på 81%. Men dette gir ikke et komplett innblikk i hva blåserne faktisk spiller. I likhet med piano ligger også blåsen bak på pulsslagene og åttendedelene. Hvis man tar dette med i beregningen ligger gjennomsnittet av avstandene på 99 ms. Dette gir en svingprosent på 69%. Blåserne spiller altså med samme svingrate som resten av bandet, men fraserer bak pulsen. På samme måte som pianisten holder blåserne på den høye svingraten til tross for at de ligger bak pulsen.

Totalt sett kan man si at det råder en stor enighet i "Back II Eden" om hvor svingt man ønsker at sekstendedelene skal være. Trommer, bass, piano og melodigitar har alle i gjennomsnitt en

svingprosent mellom 69-71%. Hvis man tar med den faktisk spilte svingen til blåserne havner også disse inn i denne gruppen. Det som skiller seg mest ut er loopen med svingprosent på 80%, gitarens kompefigurer på 76% og avstanden til den metriske pulsen hos piano og blås på noen steder i låten på henholdsvis 82% og 81%. At det råder en slik enighet om svingrate vitner om at dette er et ideal for svingrate i denne låten. Dette tyder på at man ønsker en høy svingprosent på sekstendedelene i moderne gospel. Som nevnt har en triolbasert sekstendedelssving en svingprosent på 67%, mens en trettitodel har en svingprosent på 75%. Hovedvekten av sving i "Back II Eden" ligger mellom disse, men nærmest den triolbaserte sekstendedelssvingen. Dette viser at man ønsker at sekstendedelene skal være oversvingte i låter med svingte sekstendedeler i moderne gospel. De oversvingte sekstendedelene gir en rufsete og røff groove. Avvikene i låten beveger seg godt over en metrisk trettitodel. Disse er med på å berike grooven, mer enn å ødelegge den.

Er svingraten gjennomgående for låten?

I sin forskning på sving rate i jazz skriver Friberg og Sundström om variasjoner av sving innad i samme låt. De finner at i de fleste eksemplene går svingraten nedover i løpet av låten, noe som henger sammen med at tempoet går oppover. I alle eksemplene øker tempoet parallelt med at svingraten går nedover.⁵⁷ I "Back II Eden" er derimot svingraten den samme gjennom hele låten. Men en ting som kom frem i forskningen var at de fleste instrumentene hadde en tendens til å spille med en lavere svingrate når de spilte mer. For eksempel spiller trommeslageren ganske mye mer i siste refreng, C', enn han gjør tidligere i låten. Og her er gjennomsnittet av svingprosenten på 69%, i motsetning til 71% som er gjennomsnittet for hele låten. Tilsvarende utflating av sving ser man også i piano og gitar. Disse spiller ikke nødvendigvis så mye mer her enn tidligere i låten, men blir derimot preget av trommeslagerens sving. Bassisten blir ikke preget av utflatingen i de andre instrumentene. Han har i motsetning samme svingrate gjennom hele låten. Derfor mener jeg at det ikke er et mål å svinge mindre mot slutten av låten, men derimot at dette er et resultat av at trommeslageren spiller mer og dermed ikke klarer å holde på den oversvingte sekstendedelsfølelsen.

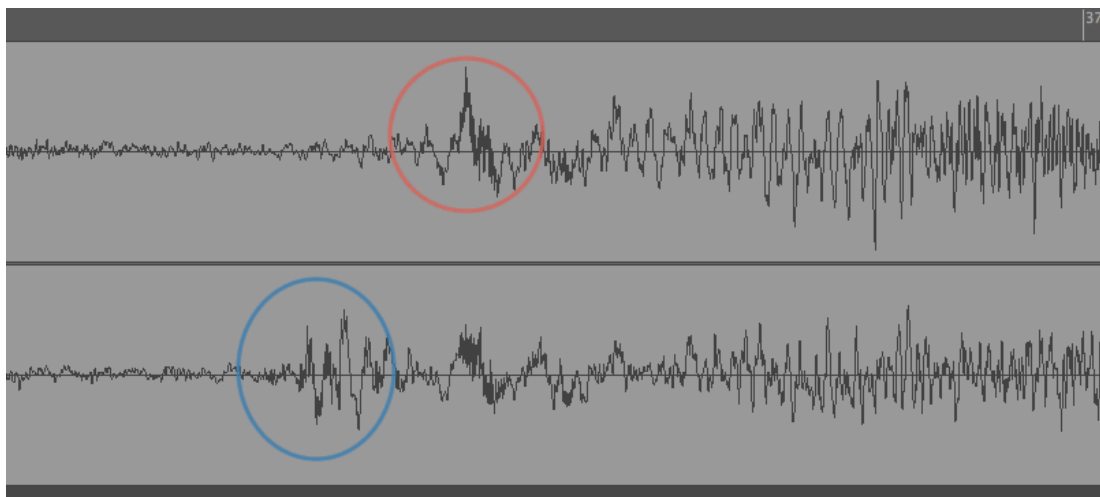
⁵⁷ Se Friberg og Sundström 2002: 339

Er svingraten gjennomgående innad i bandet?

Friberg og Sundström skriver også i sin artikkel om ulike svingrater innad i bandet. De skriver at trommeslageren har en svært høy svingrate, mens solisten har en lavere svingrate. ”The difference is possible because the soloist is delayed at the downbeats and synchronized at the off-beat.” (Friberg og Sundström 2002: 344) De har altså funnet ut at jazzsolister fraserer bak trommeslageren på pulsslag, men tar igjen dette ved å være synkroniserte på off-beats. Solisten spiller dermed bak trommeslageren, men med en mye flatere sving. Friberg og Sundström mener at dette gir en laid-back følelse, samtidig som det oppfattes synkront. Som nevnt finner man også fraserings bak pulsen i ”Back II Eden”, særlig hos blåserne og til tider i pianoet. Men i motsetning til jazzsolistene spiller ikke blåserne og pianoet med en lavere svingrate enn trommeslageren. De har derimot tilsvarende samme sving som trommeslageren. Dette er med på å tydeliggjøre idealet om at man ønsker en oversving i moderne gospel. Selv ikke når man fraserer langt bak pulsen skal man gi slipp på denne måten å spille svingte sekstendedeler på.

Til tross for stor enighet om svingrate i ”Back II Eden” finnes det også tydelige eksempler på steder hvor svingraten er ulik på samme tid. Et tydelig eksempel finner man som nevnt innad i gitarspillet. Gitaristen spiller med en betraktelig høyere svingrate når han komper enn når han spiller melodilinjer. Et annet eksempel på differanser i svingrate finnes i slutten av tredje takt i andre vers, A’.⁵⁸ Her spiller både gitaren og bassen siste sekstendedel før fjerde takt. Gitaren spiller her med en svingprosent på 67%, mens bassen har en svingprosent på 72%. Tilsvarende eksempel finnes også inn til andre slag i fjerde takt i andre refreng, C. I dette tilfellet er det bass og trommer som spiller med ulik svingrate. Her spiller bassen med en svingprosent på 66%, mens basstrommeslaget har en svingprosent på 71%. Et siste eksempel på variabler av sving finner man i de to unisone partiene, D og D’. Her finnes eksempler på forskjellige svingrater på så å si alle sekstendedeler som spilles. Ved det mest ekstreme tilfellet varierer svingraten på en og samme sekstendedel fra 62% til 87%. Men til tross for disse variablene oppleves ikke dette som feil. Man får på ingen som helst måte opplevelsen av at det er dårlige musikere som spiller på låten. Disse avvikene er derimot med på å berike en groove som i utgangspunktet er særdeles stramt med en jevn puls og et veldig tydelig backbeat.

⁵⁸ Se figur 4



Figur 4: Differanser i svingrate. Gitarens plassering av siste sekstendedel før eneren er markert med blå ring. Rød ring markerer bassens plassering.

Oppsummering

Vi har sett at det råder stor enighet rundt svingrate i "Back II Eden". Alle i bandet spiller med en oversvingt sekstendedelsfølelse. Denne sekstendedelssvingen er sentrert rundt en svingrate på 70%. Pianisten og blåserne har vist at dette idealet er så sterkt at selv når man fraserer bak pulsen spiller man med de samme oversvingte sekstendedelene. Det finnes også noen avvik i løpet av låten, hvor svingraten enten er høyere eller lavere enn 70%, men disse er i større grad med på å berike grooven enn å ødelegge for svingidealet.

Loopens rolle

Loopen ligger som et grunnlag for pulsopplevelsen i "Back II Eden". Det er loopen som definerer hvor pulsen er både for lytteren og for musikerne. I kapittelet "The Conversational Mode" i *Presence and Pleasure* (2006) skriver Danielsen som nevnt om rytme som dialoger. I rytmisk afroamerikansk musikk oppstår groove i dialogen mellom to eller flere rytmer. Dette kan utføres på ulike måter, men det er dialogen som er det viktige. Som nevnt er det mange slike dialoger mellom de ulike instrumentene i "Back II Eden". Men på hvilken måte deltar loopen i disse dialogene?

Loopen definerer puls for de andre instrumentene, men har ikke mulighet til å bli påvirket eller respondere tilbake på det de andre instrumentene spiller. Det blir derfor ingen dialog mellom loop og de andre instrumentene. Alle instrumentene må forholde seg til hva loopen melder, men kommunikasjonen går aldri motsatt vei. Et resultat av dette er at pulsen blir jevn

gjennom hele låten. Loopen har ikke de små menneskelige avvikene i seg, og definerer derfor en puls som er statisk.

I kapittelet om sving i ”Back II Eden” ser man at loopen har en høyere svingrate enn resten av bandet. Loopens svingprosent ligger på 80%, mens hovedvekten av bandets sving ligger rundt 70%. Dette viser igjen til idealet om at man ønsker en høy svingrate på sekstendedelene i moderne gospel. Loopen har ingen menneskelige begrensninger og har på den måten mulighet til å spille så høy og stabil svingrate som ønskelig. Menneskene som spiller de andre instrumentene har derimot fysiske begrensninger som gjør at de ikke klarer å spille en så høy sving som loopen definerer. Loopens sving er med på å underbygge det rufsete svinguttrykket som er i låten.

Vokal i ”Back II Eden”

Gospel er først og fremst vokalmusikk. Det blir ikke gospel uten vokal, eller nærmere bestemt kor. Og til tross for at det i moderne gospel i stor grad er bandet som definerer grooven må ikke vokalen forsømmes. Derfor skal vi nå se nærmere på vokalens rolle i grooven i ”Back II Eden”. Det interessante vil være å finne ut om vokalens rytmikk ligner på bandets rytmikk, eller om det i vokalen finnes elementer som man ikke finner i bandet. En annen side ved vokalen er om den er en del av den rytmiske veven, eller om den har en rolle som går utenfor denne. Vi skal også se på vokalens svingrate, og om denne samstemmer med bandets svingrate.

For å oppsummere består bandets rytmikk i ”Back II Eden” i grove trekk av følgende elementer: (1) I stor grad korte toner som sammen danner korte rytmiske mønstre og figurer. (2) Disse figurene utfyller hverandre og danner større helheter. (3) Figurene inneholder fraseringer på off-beats og motrytmer med tendenser til polyrytmikk, (4) og figurene i resten av bandet blir ofte frasert bak trommeslagerens.

Mønstre og figurer

Hvis vi tar for oss første vers hører vi igjen idealet om å frasere med korte toner tydelig. Flesteparten av tonene som synges i første vers er korte toner. Men i og med at det er et helt kor som synger opplever man ikke at de synger så kort som de egentlig gjør. Miksen av flere sangere gjør at hver tone ikke oppfattes veldig konsis, til tross for at alle sangerne synger med korte toner. Et annet element i vokalen som er typisk også for bandet er *downbeats in anticipation*. I første vers synger koret *downbeats in anticipation* blant annet inn til hver nye ener. For eksempel slutter første frase, ”when God made man”, med ”man” på sekstendedelen

før eneren. I dette eksemplet får man fram en form for *downbeat in anticipation* som skiller seg litt fra Danielsens definisjon. For koret synger ikke ”man” på den karakteriske for korte måten. Men dette er et godt eksempel på det andre aspektet, nemlig en tone som er ”...both a little ahead of, as well as on, the (...) note.” (Danielsen 2006: 121) Stavelsen ”man” fraseres som en sekstendedel før eneren, men den kan like gjerne oppleves som en ener.

Hovedgrunnen til dette er nettopp at tonens varighet ikke er kort, men at den derimot holdes ut i neste takt. I tillegg til dette gjør stavelsen ”man” at aksentueringen (m-lyden) ikke er så tydelig. Trykket i ordet kommer ikke før på a-lyden, og denne synges ikke før tett opp til eneren. Dette gjør at denne stavelsen fungerer like mye som en del av eneren som en sekstendedel før eneren. Som nevnt var tilsvarende aspekt i funken en del av fenomenet *the One*. Eneren er ikke lengre bare et bestemt punkt i tid, men en større samling av energi. Med et mer oversiktlig blikk på første verset i ”Back II Eden” ser man at ingen av frasene er særlig lange. De fleste frasene er kortere enn to pulsslag, som ligner mye på fraselengdene vi finner igjen i bandet. Men, i likhet med bandet, synger også koret noen lengre fraser i låten. Dette finner man, også i likhet med bandet, tydeligst eksempler på i B-delen.

Samspillet med bandet

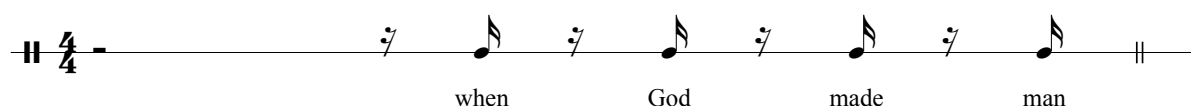
Tilbake til første vers igjen ser man tydelig at vokalen er med i det komplekse samspillet Nketia kaller *spacing*.⁵⁹ Gjennom hele verset har vokalen og hovedriffet komplementære, utfyllende roller. Koret synger korte fraser rundt tredje og fjerde pulsslag, mens hovedriffet spiller mellom andre og tredje pulsslag. I tillegg spiller vokalen dialogisk i forhold til trommene på et parallelt plan. Fra tredje pulsslag til neste ener spiller trommene basstromme på treeren, skarp på fireren og ny basstromme på eneren i neste takt. Vokalen synger derimot sekstendedelen etter treeren, sekstendedelen før fireren, sekstendedelen etter fireren og sekstendedelen før eneren. Vokalen fyller ut tomrommet mellom bass- og skarptrommeslag og tar nærmest over rollen til den fraværende hi-haten. I *Presence and Pleasure* (2006) skriver Danielsen om ”James Brown as Vocal Percussionist”. (Danielsen 2006: 82) James Brown kan nærmest sees på som hovedtrommeslager i låten ”Sex Machine”. Det er Browns vokal som indikerer inndelingen av fraser, samt leder inn til nye deler. I tillegg er det vokalen som i størst grad sørger for *downbeats in anticipation*, først og fremst gjennom alle de små gestene som kjennetegnes av korte og konsise toner og fraser. Browns vokal er også veldig repetitiv. Han synger de samme frasene og gestene mange ganger gjennom låten. Dette gjør at

⁵⁹ Se Nketia 1986: 134

Browns vokal også i stor grad er en del av den rytmiske veven. Koret i "Back II Eden" har ikke en like sentral rolle i den rytmiske veven som James Brown har i "Sex Machine". Koret har i større grad en lineær funksjon gjennom låten, og er ikke så repetitiv. I vampen er koret på sitt mest repetitive i låten, og her er koret i større grad en del av den rytmiske veven enn tidligere. I tillegg til nevnte elementer er det, som også nevnt, vanskelig å få et kor bestående av mange enkeltstemmer til å være så kort og konsis som Browns vokal. Til tross for at hver enkelt stemme synger forholdsvis korte toner blir ikke summen av alle stemmene så kort.

Frasering

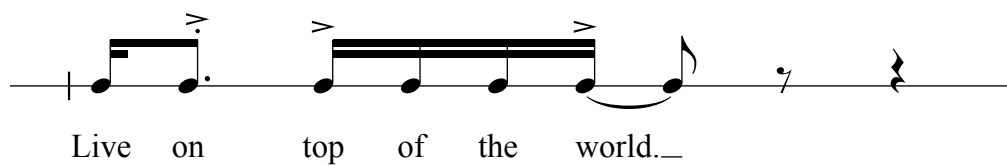
Noe som i særdeles stor grad kjennetegner rytmikken til koret i "Back II Eden" er fraseringer på off-beats. Frasene i første vers er i all hovedsak bygd opp av fire off-beat sekstendedeler fra første sekstendedel etter treeren til siste sekstendedel før neste ener.⁶⁰ Andre og femte frase består i tillegg av siste sekstendedel før toeren i neste takt. Tilsvarende måte å frasere på finner man også igjen i B-delen og i andre vers. Alle disse off-beat sekstendedelene er med på å tydeliggjøre at det er sekstendedeler som er tetthetsreferenten i låten. Motrytmer med tendenser til polyrytmikk er det derimot lite av i koret. Det eneste tydelig eksemplet på det finner vi i den frasen som repeteres mest i løpet av låten, "Live on top of the world".⁶¹ I denne frasen er det stavelsene "on", "top" og "world" som betones sterkest. Disse tre stavelsene danner starten på en figur bestående av fire over tre med begynnelse på første sekstendedel etter eneren. I vokalen i "Back II Eden" er det altså flere eksempler på enkle synkoperinger, gjennom off-beat fraseringer, enn det er tendenser på polyrytmikk. Horace Clarence Boyer mener dette er et av de viktigste kjennetegnene på gospel: "[O]ne of the most important characteristics of gospel music, emphasizes accents between the strong and weak pulse, rather than on the strong and weak pulse, in producing syncopation." (Boyer 1979: 27)



Figur 5: Første frase i første vers.

⁶⁰ Se Figur 5

⁶¹ Se Figur 6

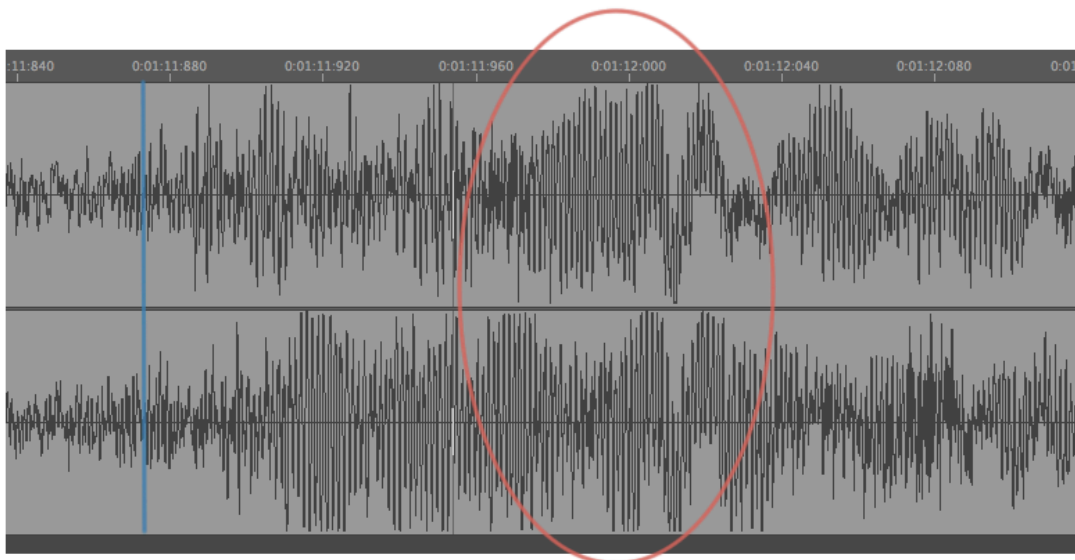


Figur 6: Tendens til polyrytmikk i vokal.

Aksentuering og trykk i stavelser

I kapittelet "A Comparative Analysis of Traditional and Contemporary Gospel Music" i *More Than Dancing* (1985) skriver Boyer om et annet kjennetegn ved rytmikken i gospelmusikk, nemlig *back-phrasing*. Han forklarer fenomenet ved at man i gospelmusikk har en tendens til å starte fraser litt bak den metriske pulsen, for så å ta igjen pulsen før neste frase. I "Back II Eden" er det gjennomgående så å si for alle frasene å starte bak den metriske pulsen, men det finnes ikke tendenser til at man i løpet frasene forsøker å ta igjen pulsen. Vokalen ligger derimot konstant litt bak pulsen i likhet med resten av bandet. Det er ikke snakk om store avstander, men bare små tendenser til å trekke bakover. Men man kan oppleve når man hører på gospel at koret ligger langt bak pulsen. Dette henger sammen med forholdet mellom aksentuering og trykk av stavelser. I en stavelse, for eksempel "world", kommer ofte trykket (o-lyden) en god stund etter aksentueringen (w-lyden).⁶² Dette fører til at vokalen oppleves enda lengre bak enn den egentlig er.

⁶² Se figur 7



Figur 7: Lydbølge over stavelsen "World". Blå strek indikerer ansatsen av w-lyden, i følge Detect Transients i *Logic Pro 9*. Rød ring markerer trykket i stavelsen (o-lyden).

Frihet

Totalt sett kan man si at det finnes mange likheter mellom bandets og vokalens rytmikk i "Back II Eden". Det er mange elementer som går igjen begge steder. Men vokalen har dog en friere rytmisk rolle enn bandet. Vokalens rytmikk består i større grad av synkoper enn bandets, og vokalen strekker mer bakover enn bandet. Dette er i stor grad med på å berike grooven i "Back II Eden". Grunnen til at koret har mulighet til å være rytmisk fri er det konsise og stramme kompet, og særlig trommene, som ligger i bunnen av grooven. Analysen av vokalen i "Back II Eden" har vært sentrert rundt koret. Det må også sies at Donald Lawrences snakkende vokal og er med på å berike grooven. Denne vokalen er helt fri fra rytmisk organisering og bringer et helt eget aspekt til grooven.

Svingrate i vokalen

Å måle svingrate i vokalen i "Back II Eden" har av særlig to grunner vært utfordrende. For det første er det et helt kor som synger. Dette gjør at ansatsen av ordene ikke alltid er like lett å definere rett og slett fordi ikke koret er hundre prosent enige om hvor ansatsen skal være. For det andre gir forholdet mellom aksentueringen og trykket av ord ekstra utfordring. Jeg har valgt å fokusere på ansatsen av ordet når jeg har målt svingrate i vokal. Videre har jeg valgt å bruke den tidligste hørbare ansatsen i helheten. Av den grunn må man være observant på at den opplevde svingraten i noen tilfeller kan være høyere enn hva mine funn viser. Funnene er hentet fra første vers, B-delen og første refreng.

Grovt sett kan vi si at svingprosenten til bandet ligger på rundt 70%. Det finnes variasjoner, men alle elementer har et senter rundt 70%. I vokalen er variasjonen større enn i noen av instrumentene. Funnene mine varierer i avstand fra hendelse til metrisk puls fra 137 til 61 ms. Gjennomsnittet av alle funnene gir en avstand på 91 ms, som igjen gir en svingprosent på 71%. Vokalen skaper altså ingen tydelig uenighet med bandet hva angår svingrate, men er med på å tydeliggjøre det oversvingte idealet. Med så store variasjoner er ikke gjennomsnitt en fullverdig representasjon, så vokalens svingrate bør omtales mer. Som nevnt har vokalen en tendens til å frasere litt bak trommene og den metriske pulsen og dette har selvfølgelig noe å si for svingrate. Vokalen synger som nevnt mange off-beat sekstendedeler gjennom låten, og ofte bare off-beats. Dette gjør det vanskelig å definere den svingraten vokalen faktisk synger, men på noen steder i låten synger vokalen flere sekstendedeler etter hverandre. I B-delen synger koret noen slike fraser. Gjennomsnittet av den faktisk spilte svingraten blir her 64%. I refrenget synger også koret fraser med fortløpende sekstendedeler. Her blir gjennomsnittet av den spilte svingraten 62%. Altså ser vi at koret har en tendens til, i likhet med solisten i jazz⁶³, å flate ut svingen. Man opplever derimot ikke så tydelig at svingen er flatere enn resten fordi koret fraserer bak pulsen, samt består av lite konsise lyder.

Oppsummering

Som en avslutning på denne analysen vil jeg se på hvilke idealer som ligger til grunn for rytmikk og groove i denne låten, så vel som i moderne gospel generelt.

Det første og mest tydelige elementet ved grooven i "Back II Eden" er den jevne pulsen. Gjennom hele låten går det en særdeles jevn og tydelig puls. Dette er igjen med på å gi et stramt groove. Det er i all hovedsak trommene som definerer den jevne pulsen og den stramme grooven. Trommene er konsekvent veldig stramme gjennom hele låten. I tillegg til at trommene er stramme, er også den sterke betoningen av backbeat med på å gi låten et stramt groove. Den stramme trommegrooven er selve fundamentet og grunnmuren for hele grooven, og alle de andre elementene må sees i lys av dette. Horace Clarence Boyer omtaler dette som et grunntrekk for all gospelmusikk; en tydelig og jevn groove som det er enkelt for lytteren å forholde seg til. Dette kommer igjen av ønsket om at gospel skal føles godt.⁶⁴

⁶³ Se Friberg og Sundström 2002: 340-344

⁶⁴ Se Boyer 185: 133

De andre instrumentenes plassering i forhold til trommene på et mikrorytmisk nivå er også definerende for grooven i "Back II Eden". Resten av bandet har en tendens til å legge seg bak trommene, såkalt back-phrasing. Dette gir en laid-back følelse til grooven.

Videre er det typisk for "Back II Eden" at ting spilles kort. Det er gjennomgående i alle elementer at man i stor grad spiller korte toner. Videre danner disse korte tonene ofte korte fraser som sjeldent er lengre enn to pulsslag. Denne måten å danne fraser på har tidligere blitt brukt i vampen i tradisjonell gospel, men har i "Back II Eden" blitt selve fundamentet for frasedannelser. De korte tonene og frasene er igjen med på å gi mye luft til grooven. Det er mange pauser i grooven, og disse er vel så viktige som selve tonene.

Videre inneholder disse korte "riffene" ofte avansert rytmikk enten i form av tendenser til polyrytmikk eller synkoper. Polyrytmikken er begrenset i "Back II Eden" særlig fordi den oppstår kun i korte perioder av gangen. I tillegg er den sterke hovedpuls gjennom det tydelige backbeat med på å hindre motrytmene til å bli fullverdig polyrytmikk. Synkoper finnes det også mange eksempler på i låten, og særlig i vokal. Vokalen har en tendens til å synge bare synkoper. Dette kalles for *off-beat phrasing*.⁶⁵

De svingte sekstendedelene er også veldig definerende for grooven. Det er store variasjoner i svingrate i løpet av låten og i de ulike instrumentene, men samtidig er det en tydelig hovedvekt rundt en svingprosent på 70%. Dette er mellom triolsving og punktert sekstendedel pluss trettitodel, som er henholdsvis på 67% og 75%. Svingen i "Back II Eden" ligger nesten midt i mellom disse, men er litt nærmere en triolbasert sving enn den punkterte svingen. Dette idealet, som jeg har valgt å kalle oversvingte sekstendedeler, gir en rufsete og røff groove. At det er et bevisst ideal om oversvingte sekstendedeler ser man ved at de elementene som fraserer bak pulsen til tross for dette holder på den oversvingte følelsen, i motsetning til i for eksempel jazz. Vokalen er det eneste elementet som har en tendens til å flate ut svingen.

At vokalen flater ut svingen er et av elementene som gjør at vokalen oppleves litt friere i grooven enn resten av bandet, som til tross for den tilbakelente følelsen oppleves stramt. Et annet element er at vokalen har en tendens til å trekke timingen enda lengre bakover enn resten av bandet. Grunnen til dette er som vi har sett først og fremst forholdet mellom aksentuering og trykk i uttalen av stavelser. Et tredje aspekt ved vokalen er den ekstreme bruken av synkoper. Alle disse tre elementene ved vokalens rytmikk er med på å gi vokalen et løsere uttrykk enn bandet.

⁶⁵ Se Danielsen 2006: 46, 79-82

EKSKURS 1: FORHOLDET MELLOM SVINGRATE OG TEMPO I MODERNE GOSPEL

Som vi har sett får analysen av "Back II Eden" frem at det er en gjennomgående jevn puls på 95 bpm i låten. Dette er et forholdsvis moderat tempo i moderne gospel.⁶⁶ Sekstendedelene er svingte. Svingraten varierer noe, men har en stabil kjerne rundt 70% som er nesten midt mellom triolbasert sving og en sving bestående av punktert sekstendedel pluss trettitodel.

Som nevnt var noe av det Friberg og Sundström kom frem til i "Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern" at trommeslagerne hadde en tydelig tendens til å spille flatere sving ved høye tempi og ha en høyere svingrate ved lavere tempi. Henkjan Honing og W. Bas de Haas har også drevet forskning på forholdet mellom tempo og sving i jazz. De er enige med Friberg og Sundström i at "[T]he swing ratio is not kept constant..." (Honing og Haas 2008: 471) De er derimot skeptiske til det lineære forholdet mellom tempo og sving som Friberg og Sundström indikerer.

Uavhengig av om disse forskerne er uenige i forholdet mellom tempo og sving, er det som betyr noe for denne oppgaven at de er enige om at svingraten ikke er konstant ved ulike tempi. Vi skal se nærmere på om dette stemmer for moderne gospel også. Videre må det nå avklares at svingen kan være konstant på to måter i forholdet til tempo. For det første kan avstanden mellom den korte tonen i svingfiguren og pulsen være konstant. Friberg og Sundström mener at dette er tilfelle ved medium til høye tempi i jazz, hvor avstanden i all hovedsak ligger rundt 100 ms.⁶⁷ Den andre måten svingen kan være konstant på er at man uavhengig av tempo har det samme forholdet mellom de to tonene, altså at svingprosenten er den samme i alle tempo.

Siden pulsen er helt jevn i "Back II Eden" må vi ta for oss andre låter for å finne ut om svingen er konstant i moderne gospel. Jeg har valgt å ta for meg tre låter med tempi fra 70 til 120 bpm. Disse er analysert på samme måte som "Back II Eden" ved hjelp av programmet *Logic Pro 9*. Målingene er gjort fra hendelse til den metriske pulsen, hvis ikke noe annet kommer frem av teksten. For å avgrense oppgaven har jeg valgt å ha fokus på trommenes sving. Trommene er valgt fordi de er så tydelig aksentuerte, og derfor enklere å måle enn mer diffuse lyder. I tillegg er trommene valgt fordi de så tydelig definerer svingrate også for resten

⁶⁶ Horace Clarence Boyer definerer tempi fra 74 til 125 bpm på fjerdedelene i 2/4 og 4/4 som "fast". (Se Boyer 1985: 134) Jeg velger derimot å definere tempi fra 74 til 100 bpm som moderate. Tempi under 74 bpm er lave og tempi over 100 bpm er høye.

⁶⁷ Se Friberg og Sundström 2002: 337

av bandet. Analysen er også avgrenset ved at målingene er gjort fra introen til og med første refreng i de tre låtene.

"I Came"

Den første låten heter "I Came" og kommer fra albumet *Here I Am* av Marvin Sapp som ble utgitt i 2010. Tempoet er litt høyere enn på "Back II Eden", nærmere bestemt 100 bpm. Pulsen er jevn gjennom hele låten.

I første del etter introen, som fungerer som et vers, spiller store deler av bandet et hovedriff som består av en lang ener pluss siste sekstendedel før treeren i takta. Trommeslageren markerer denne sekstendedelen med et skarpslag. Dette repeteres i hver takt. Gjennomsnittet av svingprosenten til disse skarptrommeslagene er på 71%. Trommeslageren spiller ellers ganske lite i verset. I introen spiller derimot trommene mer. Gjennomsnittet av sekstendedelssvingen er her 68%. Andre elementer i slagverk som indikerer en lavere sving enn den man finner i hovedriffet er i trommeslagerens brekk og hos perkusjonisten i introen. Begge disse gir i gjennomsnitt en svingprosent på 65%. Små stikkprøver av andre elementer i "I Came" viser en svingprosent i gitaren på 72% og hos bassisten på 69%.

"Out Of Them All"

Andre låt i denne analysen av forholdet mellom tempo og sving er "Out Of Them All" av Byron Cage. Denne låten ble utgitt i 2012 på albumet *Memoirs of a Worshipper*. Tempoet i denne låten er på 120 bpm, og denne er dermed betraktelig raskere enn både "Back II Eden" og "I Came".

Som opptakt til introen på låten spilles det et unisont riff i bandet som inneholder mange sekstendedeler. Trommene er også med og markerer dette riffet. Gjennomsnittet av trommenes svingrate i dette riffet ligger på 68% som i avstand mellom hendelse og puls er 79 ms. Trommene er også med og markerer sekstendedeler i låtens hovedriff. Gjennomsnittet av svingraten er her 62%. Trommene avslører svingrate også via brekk, som gir et gjennomsnitt på 66%. Videre må det sies at svingraten varierer veldig i brekkene, fra 61-72%. Et annet instrument som gir mye informasjon om sekstendedelssvingen i "Out Of Them All" er pianoet. Pianisten spiller med en ekstrem konstant svingrate gjennom låten. I gjennomsnitt gir pianistens sving en svingprosent på 71%. Men pianisten har også en tendens til å frasere litt bak trommene, og hovedpulsene. Hvis man tar dette med i beregningene ser man at pianoet spiller med en svingprosent på 65%.

”These Nails”

Den tredje låten kommer fra albumet *Finale: Act I* utgitt av Donald Lawrence i 2006. Låten heter ”These Nails”. Også denne låten har en gjennomgående jevn puls. Tempoet er på 70 bpm, som er betraktelig lavere enn de andre eksemplene.

Trommene gir veldig tydelig sekstendedelsinformasjon i hi-haten gjennom hele låten. Sekstendedelene i hi-haten gir i gjennomsnitt en sving på 70%. Videre må det sies at svingraten i hi-haten er veldig jevn, med svært få avvik. Utenom dette spilles det ikke så mye sekstendedeler verken i trommene eller i resten av bandet, men pianoet og bassisten spiller noen *fills* bestående av sekstendedeler. Pianoets *fills* gir i gjennomsnitt en svingrate på hele 77%. Hvis vi derimot tar med fraseringen bak pulsen i beregningen får vi se at pianistens spilte sving er på 65%. Lignende trekk finner vi også i bassistens *fills*. Bassen spiller *fills* som til metrisk puls gir en svingrate på 74%, mens den faktisk spilte svingraten ligger i gjennomsnitt på 63%.

Sving vs. Tempo

Ut av disse fire eksemplene⁶⁸ ser vi noen tendenser hva angår forholdet mellom sving og tempo i moderne gospel.

I likhet med hos jazztrommeslagerne ser vi at svingraten går ned når tempoet går opp også i moderne gospel, men differansene er veldig mye mindre i disse eksemplene enn de er i jazz. Hos jazztrommeslagerne varierte svingraten fra godt over punktert åttendedel pluss sekstendedel til helt ned mot helt rette åttendedeler.⁶⁹ Hovedvekten av sving i ”Back II Eden”, ”I Came” og ”These Nails” ligger derimot alle rundt 70%. Det er i hovedsak ”Out Of Them All” som skiller seg ut. Gjennomsnittet av alle hendelsene som er kartlagt i denne låten gir en svingprosent på 65%. Svingraten holder seg altså konstant rundt 70% opptil cirka 100 bpm. I tempi over dette har svingraten en tendens til å flate litt ut. Jeg tror ikke denne utflatingen er et bevisst estetisk valg. Jeg tror derimot at dette fenomenet oppstår fordi den høye svingraten er vanskelig for utøverne å holde på når tempoet blir så høyt. Friberg og Sundström fant som nevnt ut av sin forskning at avstanden mellom åttendedelen og pulsen så ut til å stabilisere seg rundt 100 ms ved tempi høyere enn 150 bpm, nettopp fordi det etter hvert blir vanskelig å spille de to tonene tettere. Tilbake til ”Out Of Them All”; med en svingprosent på 70% vil

⁶⁸ ”Back II Eden” medberegnet

⁶⁹ Se Friberg og Sundström 2002: 337. OBS: I jazzen er det åttendedelene som er svingte, mens det i eksemplene fra den moderne gospel er sekstendedelene som er svingte.

avstanden mellom den fjerde sekstendedelen og pulsen i 120 bpm bli 75 ms. Dette underbygger tanken om at svingen flater ut ved høye tempi, rett og slett fordi det er vanskelig å spille. Noe annet som underbygger dette er at man i "Out Of Them All" finner brekk hos trommeslageren som har en svingrate helt opp til 72%. Svingraten i brekkene varierer fra 61-72%. Jeg tolker dette som at han etterstreber en høy svingrate, men klarer ikke å gjennomføre det i alle brekkene. Nivåene av variasjoner er også med på underbygge idealet om en oversvingt rate. Ved lavere tempi er svingraten mer konstant rundt 70%, mens jo høyere tempoet er jo større blir variasjonene nedover i svingprosent.

De fire eksemplene på moderne gospel viser også at utøverne har en tendens til å spille med en lavere svingrate når de spiller mye. Dette tror jeg kommer av at det er vanskelig å holde på det oversvingte idealet når man spiller mye. Et annet resultat av disse analysene er at svingraten har en tendens til å være lavere på sekstendedelene som kommer rett etter hovedpulsene enn på sekstendedelene som kommer rett før hovedpulsene. Dette tror jeg også kommer av at det er vanskeligere å spille med en oversvingt svingrate på sekstendedelene etter hovedpulsene enn de før hovedpulsene. "These Nails" skiller seg ut fra de tre andre låtene på ett punkt. I "Back II Eden" så vi at det kun var vokalen som flatet ut svingen når man fraserte bak pulsen. I "These Nails" finner vi dette også i andre instrumenter, som i fillsene til piano og bass. I de andre låtene finner vi i motsetning at alle instrumentene holder på den høye svingraten også når man fraserer bak pulsen.

Til tross for noen variasjoner i svingrate kan vi si at idealet med oversvingte sekstendedeler i moderne gospel står fast uavhengig av tempo. Det er noen faktorer, som for eksempel fysiske begrensninger, som hindrer svingrate fra å holde seg konstant høy, men idealet etterstrebes til en hver tid.

KAPITTEL 3 - LÅTER MED TRIOLBASERT GROOVE

Denne andre analysedelen fokuserer på låter med triolbasert groove, som nevnt i innledningen avgrenset til låter i seks åttendedelstakt. Analysen er sentrert rundt låten ”The ’I Am’ Factor” av Donald Lawrence. I tillegg inneholder analysen støtteeksempler fra diverse andre låter.

ANALYSE AV ”THE ’I AM’ FACTOR” AV DONALD LAWRENCE

”The ’I Am’ Factor” er en låt av Donald Lawrence, utgitt i 2011 på albumet *YRM (Your Righteous Mind)*. Vi skal i løpet av analysen se på flere sider ved groove i låten, men hovedfokuset ligger på polyrytmikk og synkoper.

Puls, metrum og form

I likhet med ”Back II Eden” har også ”The ’I Am’ Factor” en jevn isokron puls. Denne jevne pulsen er gjennomgående for hele låten. At pulsen er helt jevn gjennom hele låten forteller at låten er spilt på klikk. Som det tradisjonelt er vanlig i rytmisk musikk er det trommene sammen med perkusjonen som tydeligst definerer pulsen. Samtidig må det sies, i likhet med hva som var tilfelle i ”Back II Eden”, at det ikke er noen elementer i lydbildet som prøver å definere en annen puls enn den som trommene definerer. Det virker til å råde en stor enighet om pulsen og hvordan man forholder seg til denne. Senere i analysen vil jeg gå nærmere inn på dette mikrorytmiske aspektet ved puls.

”The ’I Am’ Factor” er en triolbasert låt. I forhold til taktart er det forholdsvis tydelig at den går i seks åttendedels takt (6/8). Videre må det sies at låten er ganske rask til å gå i seks åttendedeler. Tempoet i låten er 196 bpm på åttendedelene. Videre er taktene tydelig delt inn i 3+3. En slik symmetrisk inndeling av en takt kaller Nketia for *divisive rhythms*.⁷⁰ Dette gjør at man i det store og hele kan se låten som en låt i totakt. I tillegg til å være delt i tre pluss tre blir også hver ener i de to treerne, altså første og fjerde åttendedel, veldig sterkt betont. Av disse to igjen er det den fjerde åttendedelen som står igjen som den sterkeste åttendedelen. Denne spilles først og fremst av skarptrommen og dette gir grooven en tydelig følelse av backbeat.

Det er åttendedeler som er tetthetsreferenten i låten, da disse er grunnlaget for dannelsen av de fleste fraser. Samtidig må det sies at sekstendedelene virker til å ligge lett tilgjengelig. Særlig perkusjonen spiller mye på sekstendedelsnivå. Sekstendedelene er igjen rette.

⁷⁰ Se Nketia 1986: 128-129

I forhold til form har ”The ’I Am’ Factor” en tradisjonell oppbygging. Som nevnt skriver Horace Clarence Boyer i *More Than Dancing* (1985) at den vanligste formoppbyggingen i gospel var at man hadde en A-del, en B-del og av og til en C-del i forskjellige kombinasjoner. I tillegg inneholder ofte låtene som Boyer viser til også en repetitiv del mot slutten som kalles vamp. Dette stemmer godt for ”The ’I Am’ Factor”. Hvis vi starter med en enkel formoversikt får vi denne formelen: Intro-A-B-Msp.-A-B-C-B-Msp.-A-B-C’-D-E-D-E-D. Det ser kanskje uoversiktlig ut, men er enklere enn den ser ut til. Låten består av tre vers (A). Alle disse tre versene har en intro eller et mellomspill før seg og et refreng (B) etter seg. Andre refreng leder inn i en bro (C), som igjen går tilbake til et refreng før vi returnerer til mellomspill før tredje vers. Refrenget etter tredje vers leder også inn i en bro (C’). Denne broen leder så videre til vampen. Vampen består av to ulike variasjoner (D og E). Låten modulerer en halvtone opp inn til andre og tredje vers.

I ”Back II Eden” så vi at i denne låten vekslet rollene i bandet mellom en tradisjonell - og en groovebasert rollefordeling lignende den vi finner i funk. I ”The ’I Am’ Factor” er det også en slik veksling mellom de to ulike rollefordelingene. I alle refrengene råder den tradisjonelle rollefordelingen. Her er det trommene og perkusjon som i hovedsak tar seg av det rytmiske uttrykket, pianoet og bassen har ansvar for det harmoniske mens vokalen og stryken tar seg av det melodiske. I versene finner man derimot et ganske annerledes uttrykk. Her spiller trommene og perkusjonen fortsatt en viktig rytmisk rolle og vokalen tar også her ansvar for det melodiske. Pianoet og bassen har derimot sluttet med utelukkende å fylle ut akkordene. I stedet spiller de korte støt på første og fjerde åttendedel, i tillegg til å fylle ut tomrommene med korte toner og fraser. Dette fører til at det er det rytmiske uttrykket som gis størst fokus, og grooven blir dermed det viktigste elementet i denne delen. Dette har likhetstrekk med *den rytmiske veven* som jeg skrev om i analysen av ”Back II Eden”. I vampen frafaller også pianoet og bassen fra sitt harmoniske fokus. Her spiller de i stedet et riff bestående av de tre første åttendedelene i takten og er deretter stille i de tre siste pluss hele neste takt.⁷¹ Disse to taktene repeteres. Som vi ser av disse to eksemplene fra vers og vamp er det ingen utelukkende tradisjonell rollefordeling i bandet i ”The ’I Am’ Factor”. Det rytmiske uttrykket vies totalt sett et større fokus enn det harmoniske, og låten kan derfor kalles en groovefokuset låt.

⁷¹ I D-delen spiller de også eneren i den andre takten.

Frasering

At ”The ’I Am’ Factor” er en låt med fokus på groove og rytme gjør at det er interessant å utforske hva det rytmiske består av, hva slags rytmiske mønstre som finnes og hvordan de enkelte rytmiske elementene fraseres.

Hvis vi først tar for oss enkle toner og ser hvordan disse er frasert ender vi med to alternativer; veldig korte og veldig lange toner. Tradisjonelt sett er det nok mest vanlig med lange toner i låter som går i seks åttendedel, men her finner vi mange eksempler på begge deler. I refrengene, hvor den tradisjonelle rollefordelingen råder, finner vi lange toner i alle instrumenter. Dette gir grooven et flytende uttrykk, og totalt sett får harmonikken og melodien et større fokus enn rytmikken her. I versene er det derimot som nevnt rytmikken som er tydeligst. Dette kommer av at kompet utelukkende spiller korte toner, som igjen åpner opp grooven. Den åpne grooven finner vi igjen også i vampen.

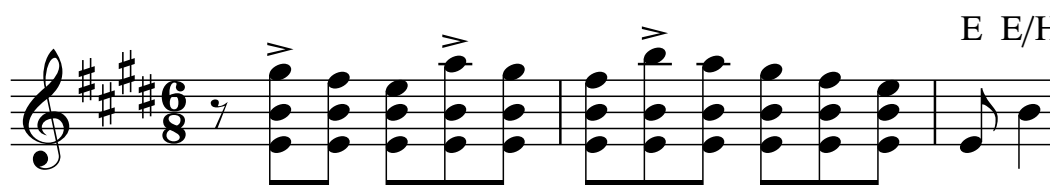
Videre kan vi nå se på hvordan de ulike frasene ser ut. Dette henger sammen med måten de enkelte tonene er frasert på. I refrengene spiller alle instrumentene de gitte akkordene med lange toner og akkordskiftene styrer frasene til å bli lange. I verset og vampen gir derimot de korte tonene korte fraser. I versene er det nærmest så man ikke har fraser i kompet i det hele tatt. Det oppleves mer som om de kun spiller enkle toner uten sammenheng. I vampen har man tydeligere fraser, men disse består kun av tre åttendedeler.

Summen av såpass mange korte fraser med ”kort” frasering gjør at grooven i ”The ’I Am’ Factor” oppleves som veldig luftig. Dette er typisk for låter i seks åttendedel i moderne gospel, i motsetning til i andre sjangre hvor låter i denne taktarten ofte får et flytende rytmisk uttrykk.⁷² Vi finner det luftige uttrykket igjen blant annet i refrenget på ”Glory” (2012) av Marvin Sapp. Her er det bassen, gitaren og hi-haten som skaper den luftige grooven. Bassen spiller en lang ener inn til en kort tone på sekstendedelen før fjerde åttendedel (backbeat). Gitaren spiller derimot kun en kort tone på sekstendedelen før tredje åttendedel. Hi-haten skaper en luftig groove ved å ikke spille så mye. I hovedsak betones hi-haten kun tre ganger i løpet av takten, på andre, fjerde og sjette åttendedel, som gir en følelse av off-beat. Et tilsvarende luftig uttrykk finner man igjen i stort sett alle moderne gospellåter i seks åttendedels takt.⁷³

⁷² Eksempler på dette er ”We Live Again” (1998) av Beck, ”Driving Sideways” (1999) av Aimee Mann og ”Oh! Darling” (1969) av The Beatles.

⁷³ Broa og vampen i ”Shout Unto God” (2007), verset og refreng i ”Praise Him in Advance” (2007) og vers, refreng og vamp i ”Rivers Flow” (2007) av Marvin Sapp. Verset i ”Encourage Yourself” (2006)

Et annet element i forbindelse med frasering er *flytting av betoning*, altså at man fraserer som om eneren i takten er flyttet. Introen og mellomspillene i ”The ’I Am’ Factor” er gode eksempler på dette. Pianisten spiller her som om eneren er på toeren. Vi som lytter opplever derimot pianistens ener som den korrekte eneren. Dette fører til at man blir satt ut når resten av bandet kommer inn og setter den egentlige eneren.



Figur 8: ”The ’I Am’ Factor” av Donald Lawrence. Pianoets figur i intro. Fraserer som om andre åttendedel skulle vært eneren i takta. Samme figur kommer igjen i mellomspillene.

I *Unlocking the Groove* (2006) skriver Mark Butler om et lignende fenomen i *Electronic Dance Music*; ”turning the beat around”.⁷⁴ Fenomenet forklares enkleste på denne måten: ”...[W]hen the beat turns around, offbeats map onto beats and beats onto offbeats.”⁷⁵ (Butler 2006: 144) Forskjellen på ”turning the beat around” og flytting av betoning er at når pulsen først flyttes i Eletronic Dance Music blir den værende slik i en lengre tid og det er ofte en lengre prosess for lytteren å oppdage at pulsen er flyttet, mens flytting av betoning i moderne gospel først og fremst brukes som en effekt kun i et kort tidsperspektiv.⁷⁶

Et annet eksempel på flytting av betoning i ”The ’I Am’ Factor” finner vi i takt 81 som blir fjerde takt i broen etter tredje refreng (C’). Her er det igjen andre åttendedel som blir frasert som om den skulle vært eneren i takta. Her er det ikke bare et instrument som flytter betoningen, men derimot hele bandet. Dette fører til en enda kraftigere effekt enn i introen og i mellomspillene.

Eksempel på flytting av betoning finnes også i ”Glory” av Marvin Sapp. I broa som kommer etter andre refreng spiller hele bandet en oppgang som ser slik ut:

og verset i ”I’ve Got Something” (2009) av Donald Lawrence. Vampen i ”The Greatest” (2010) av James Fortune. Vampen i ”Justified” (2009) av Smokie Norful. Verset i ”Simply Yes” (2009) av Byron Cage. Verset i ”His Blood Still Works” (2010) av VaShawn Mitchell.

⁷⁴ Se Butler 2006: 141

⁷⁵ Butler definerer ”beat” som ”basic quarter-note pattern”. (Butler 2006: 4) En puls basert på fjerdedeler som i de aller fleste låter defineres av basstromme.

⁷⁶ Aldri mer enn to takter, og som regel kun over et eller to pulsslag.



Figur 9: "Glory" av Marvin Sapp. Unison oppgang i broa etter andre refreng. (ca 3:28-3:33)

Fra andre takten i figuren begynner oppgangen. Første akkord plasseres "korrekt" i forhold til den egentlige eneren. De tre neste akkordene i oppgangen er derimot forskjøvet en åttendedel slik at andre åttendedel i takten oppleves som eneren. Effekten forsterkes ved at trommeslageren er med på å markere oppgangen med basstrommen.⁷⁷

Flytting av betoning kan også bli brukt av trommeslageren som et "fill" i likhet med andre brekk og overganger. I "Possess the Land" (2007) av Marvin Sapp flytter trommeslageren betoningen som en effekt i andre refreng.⁷⁸ Denne låten går i 12/8 og også her forskyves betoningen med en åttendedel, slik:



Figur 10: Takt 10-13 i andre refreng i "Possess the Land" av Marvin Sapp. Klammern viser hvor trommeslageren forskyver betoningen en åttendedel, slik at andre åttendedel i takten oppleves som eneren i grooven.

Som nevnt over spiller trommeslageren lite på hi-haten i refrenget på "Glory". I "Back II Eden" så vi også en slik begrenset bruk av hi-hat. I stedet for å bruke hi-haten til å spille en strøm av underdelinger ble heller hi-haten brukt til å fylle hull i den rytmiske veven. Vi finner tilsvarende bruk i "The 'I Am' Factor". Det er generelt gjennom hele låten svært lite hi-hat. Dette er som nevnt med på å underbygge den luftige grooven, samtidig som dette er med på å gi rom for at de andre instrumentene kan bidra til og bli en del av grooven. Perkusjonen fungerer i noen deler av låten som en kompensasjon for den fraværende hi-haten.

'Downbeat in anticipation'

I analysen av "Back II Eden" skrev jeg om *downbeat in anticipation* i funk som et avansert fenomen bestående av to sider.⁷⁹ Den første siden ved *downbeat in anticipation* er at det er

⁷⁷ Andre eksempler på flytting av betoning finnes i vampen (ca 3.15-4.10) på "I Win" (2012) også av Marvin Sapp og i mellomspillet (ca 3.04-3.16) på "The Greatest" av James Fortune.

⁷⁸ 1.44-1.46 ut i låten.

⁷⁹ Se Danielsen 2006: 73-91

forslag til et hovedslag. Dette forslaget kan oppleves som et forslag (på for eksempel sekstendedelen før), eller det kan oppleves som en del av hovedslaget. Dette fører igjen til at hovedslaget utvides og blir et lengre felt med energi og ikke bare et enkelt punkt i tid. Den andre siden ved fenomenet er måten forslaget spilles på. Tonene ble spilt for korte. Det vil si at de ikke ble holdt til neste puls, men ble kuttet før hovedpuls. Dette kunne være med på å ”forstyrre” for tetthetsreferenten i låten, ved å indikere en høyere tetthet enn resten av grooven.

I ”The ’I Am’ Factor” er det ikke så mange eksempler på den første siden ved *downbeat in anticipation*. Men det er særlig ett eksempel som stikker seg ut. I siste takt av andre vers spiller trommeslager Tavarius Johnson et forslag til backbeatet. Dette forslaget spilles på gulvtammen. Slaget spilles på sekstendedelen før fjerde åttendedel, men er ikke metrisk korrekt. Sekstendedelen er strukket ca 45 ms, som fører til at forslaget kommer mye nærmere hovedpuls enn hva en metrisk korrekt sekstendedel ville gjort. Dette fører til at slaget på gulvtammen så vel kan oppleves som en del av hovedslaget som det oppleves som en selvstendig rytmisk hendelse. Dette fører igjen til at hovedpuls strekkes ut og blir en lengre hendelse i tid eller et større felt av energi. En annen typisk måte å spille disse forslagene på i moderne gospel, som vi ikke finner i ”The ’I Am’ Factor”, finnes i ”Good Anyhow” (2012) av Byron Cage. I stedet for å kun legge en enkel akkord på enerne i verset, spiller pianisten innimellom et forslag på sekstendedel før eneren i tillegg til eneren. Dette forslaget består av en forholdsaksakord til den akkorden den er et forslag til. Dette fører på samme måte som forslagene i funken til at eneren utvides og blir et lengre felt av energi. En annen typisk måte forslag blir spilt på i moderne gospel finner vi i ”Glory” av Marvin Sapp. Her spiller trommer og bass blant annet i refrene konstant et forslag på sekstendedelen før fjerde åttendedel (backbeat). Det samme finner vi igjen i basstrommefiguren i ”Encourage Yourself” av Donald Lawrence. I begge eksemplene utvides fjerde åttendedel til et lengre felt med energi.

Selv om vi ikke finner så mange eksempler på den første siden av *downbeat in anticipation* i ”The ’I Am’ Factor” finner vi imidlertid mange eksempler på den andre siden ved fenomenet; for korte toner. Som nevnt spiller alle instrumentene korte toner på første og fjerde åttendedel i versene. Disse korte tonene spilles veldig korte. De holdes ikke til neste åttendedel, som kanskje hadde vært mest naturlig, men det virker heller som om musikerne spiller tonene så korte som de klarer. Dette fører til en stor vektforskjell mellom de ulike åttendedelene i takten. Første og fjerde åttendedel virker veldig tunge, mens de andre åttendedelene virker lette som fjær. Det samme finner vi igjen i refrenget på ”Praise Him in Advance” av Marvin Sapp. I vampen på ”The ’I Am’ Factor” finner vi også slike korte toner.

Her spiller bandet et riff hovedsakelig bestående av tre åttendedeler på de tre første åttendedelene i annenhver takt. Her er det den tredje og siste åttendedelen som spilles kort. Dette fører til et tomrom mellom tredje og fjerde åttendedel som i stor grad påvirker uttrykket i grooven. Samme tomrom finner vi også i vampen på "Shout Unto God" av Marvin Sapp. Her er tomrommet enda lengre enn i "The 'I Am' Factor" da det varer fra femte pulsslag til neste ener.⁸⁰ Et siste eksempel på korte toner i moderne gospel finner vi i vampene på "Shout Unto God" av Marvin Sapp og "Justified" av Smokie Norful. I begge eksemplene spiller pianisten alle åttendedelene i takten. Men disse er spilt veldig korte. Alle de korte åttendedelene skaper fint driv til grooven, samtidig som de ivaretar det luftige uttrykket.

Puls, på et mikrorytmisk nivå

Som nevnt er det trommene, sammen med perkusjonen, som tydeligst definerer puls i "The 'I Am' Factor", som også var tilfelle for "Back II Eden". I "Back II Eden" fant vi ut at pulsen som trommene definerte var ekstremt stabil målt opp mot en metrisk puls på 95 bpm. Det er derfor interessant å se om pulsen i "The 'I Am' Factor" er like stabil. Jeg har, i likhet med hva jeg gjorde med "Back II Eden", målt et utvalg av pulsslag opp mot en metrisk puls i musikkprogrammet *Logic Pro 9*. Funksjonen *Detect Transients* er brukt for lettere å kunne finne ansatsen i slagene. Utvalget består av alle enerne og firerne, altså basstrommeslag og skarptrommeslag, i første vers og refreng. Resultatet av forsøket viser at trommene er, om det er mulig, enda jevnere her enn i "Back II Eden". Av de tjueseks målingene som er gjort viser sytten av disse at trommene ligger 3 ms i fra pulsen eller nærmere. Av de ni resterende målingene er det ingen som ligger over 8 ms i fra den metriske pulsen. Trommene varierer mellom å være foran og bak den metriske pulsen. Disse ekstremt jevne trommene vitner på samme måte som "Back II Eden" om et ideal om at man ønsker et stramt og tight rytmisk fundament i moderne gospel.

I "Back II Eden" så vi at resten av bandet hadde en tendens til å frasere litt bak trommene og at dette gav et laid-back uttrykk til grooven. I "The 'I Am' Factor" har også de andre instrumentene en tendens til å trekke bakover. De ligger ikke konsekvent like langt bak hele veien, men på et mikrorytmisk plan er det så godt som alltid trommene som markerer en

⁸⁰ Denne låten går også i 6/8.

rytmisk hendelse først.⁸¹ Det er altså trommene som danner referansestrukturen som de andre forholder seg til. Som regel er avstanden mellom trommene og resten av bandet såpass liten at man knapt merker at det er en differanse der, men noen steder i låten er avstanden større. Blant annet i fjerde og femte takt i første vers trekker piano og bass litt lengre bak enn hva som er vanlig for resten av låten. På eneren i fjerde takt i første vers ligger pianoet ca 27 ms bak trommene og bassen ligger ca 44 ms bak trommene. På eneren i takten etter ligger pianoet ca 34 ms bak trommene, mens bassen ligger ca 56 ms bak trommene. I disse to taktene ligger pianoet og bassen såpass langt bak at man kan merke det når man lytter til låten, men disse taktene skiller seg som sagt litt ut fra resten av låtene der avstanden ikke er så stor. Jeg oppfatter ikke dette som en bevist handling for å skape en effekt, men heller som et resultat av at det er mennesker som spiller. Pianoets store klang og bassens runde klang er også med på å viske ut differansen litt, da man av disse instrumentene ikke får et like skarpt anslag som for eksempel trommene har. Et instrument som trekker mer bakover enn resten av kompet er strykerne. Disse fraserer konstant godt bak pulsen som trommene definerer. For eksempel på eneren i sjette takt i broen etter andre refreng (C) ligger stryken ca 70 ms bak trommene, mens de på fjerde åttendedel i samme takt og på eneren i takten etter ligger ca 100 ms bak trommene. Ei heller stryken har et veldig tydelig anslag og denne differansen viskes noe ut. Men totalt sett kan vi si at måten resten av bandet plasserer seg i forhold til trommene på et mikrorytmisk nivå er med på å gi grooven en laid-back følelse.

Synkoper og polyrytmikk

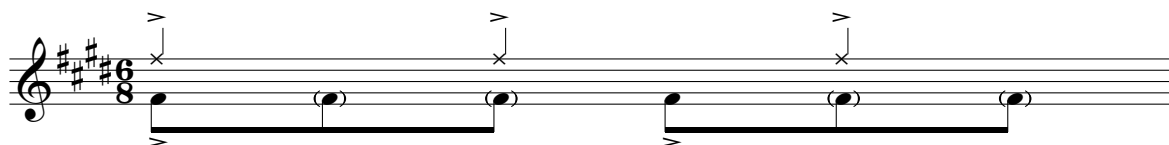
I analysen av "Back II Eden" kom jeg frem til at Danielsens definisjon for polyrytmikk i funk som "...counter-rhythm with a tendency toward cross-rhythm..." (Danielsen 2006: 62) også passet bra for Lawrence sin gossellåt. Grunnen til at man bare har tendenser til polyrytmikk er at motrytmen blir hindret fra å være fullverdig polyrytmikk av særlig to ting.⁸² De to tingene som begrenser graden av polyrytmikk er tid og betoning. I "Back II Eden" utspiller motrytmene seg aldri over lang tid eller blir ikke like sterkt betont som hovedrytmen, og man får derfor bare tendenser til polyrytmikk. I "Back II Eden" er det også bare én form for polyrytmikk som er gjeldende, nemlig 4:3. I "The 'I Am' Factor" skal vi derimot se at det finnes flere former for polyrytmikk i moderne gospel.

⁸¹ For eksempel på låt hvor de andre instrumentene ligger konsekvent like langt bak trommene; se Danielsens 2010: 19-35

⁸² Olly Wilson definerer polyrytmikk som et fenomen hvor hovedrytmen blir erstattet av motrytmen. (Wilson 1974: 9)

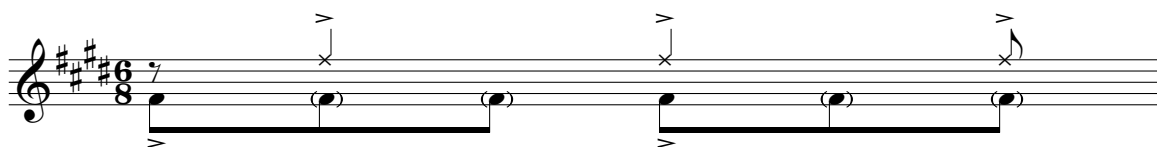
Tre over to

Det aller tydeligste eksemplet på polyrytmikk i ”The ’I Am’ Factor” er i refrengene. Her spiller trommeslageren en tydelig motrytme til hovedpulsen i ride. Det spilles tre betonte slag i riden i hver takt i refrenget. Disse spilles på første, tredje og femte åttendedel som gir en tredelt inndeling av takten. Satt opp mot hovedpulsens todeling av takten gir dette en polyrytmikk bestående av *tre over to*.



Figur 11: Refreng i ”The ’I Am’ Factor” av Donald Lawrence. Øverste rytme (x-noter) viser figuren spilt i ride, mens nederste rytme (vanlige noter) viser hovedrytmikken i låten som en totakt med triolunderdeling.

I andre og tredje vers spiller også trommeslageren en motrytme til hovedrytmen. Denne gangen ligger motrytmen i hi-haten. Også her spilles en ”tre over to”-figur, men den er likevel ikke lik som den i refrenget. I stedet for å spille første, tredje og femte åttendedel er det i verset andre, fjerde og sjette åttendedel som spilles, som denne figuren viser:



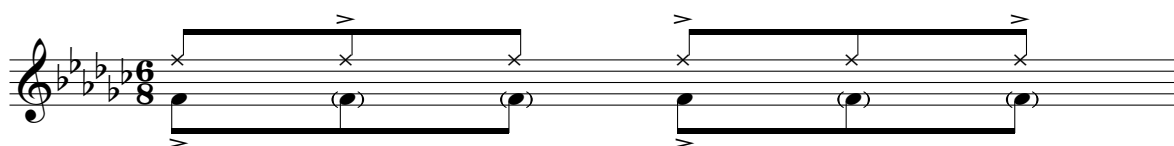
Figur 12: Andre (og tredje) vers i ”The ’I Am’ Factor” av Donald Lawrence. Øverste rytme (x-noter) viser figuren spilt i hi-hat, mens nederste rytme (vanlige noter) viser hovedrytmikken i låten som en totakt med triolunderdeling.

Altså er både motrytmen i ride i refrengene og motrytmen i hi-hat i andre og tredje vers ”tre over to”-figurer. Det som skiller de er derimot når de møter hovedrytmen. I *Unlocking the Groove* (2006) skriver Mark Butler at så godt som alle motrytmer har slike møtepunkt med hovedrytmen de står i motsetning til. Området fra ett møtepunkt til neste kalles for ”cycle”. Dette begrepet har Butler hentet fra Harald Krebs.⁸³ I refrenget i ”The ’I Am’ Factor” er denne syklusen fra eneren i en takt til eneren i neste takt. I verset går derimot syklusen fra fjerde åttendedel i en takt til fjerde åttendedel i neste, eller fra backbeat til backbeat om du vil.

⁸³ Se Butler 2006: 108

Dette spiller med i hvordan uttrykket blir i de to ulike delene. Som nevnt er det et større fokus på det rytmiske uttrykket i versene, mens i refrengene fokuseres det mer på harmonikken. Ved at motrytmen i verset møter hovedrytmen på backbeat gir denne et enda større fokus til det rytmiske uttrykket og grooven. Motrytmen i refrenget som møter hovedrytmen på enerne gir derimot et fint driv mot neste ener og ikke et like stort fokus til selve grooven. Motrytmen i verset gir altså fokus til den luftige grooven og backbeatet, mens motrytmen i refrenget gir fokus til drivet og energien i låten.

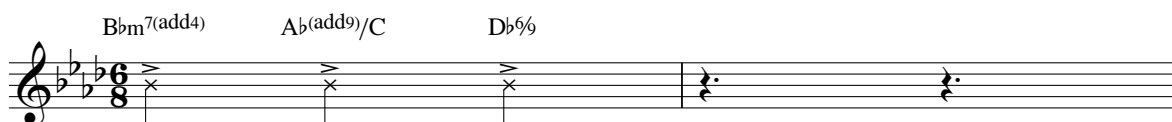
Tre over to er en vanlig form for polyrytmikk i moderne gospel. Tilsvarende bruk av hi-hat og ride som vi ser i ”The ’I Am’ Factor” finner vi også igjen i blant annet ”Glory” av Marvin Sapp. Både i refrengene og i broa på denne låten spiller trommeslageren en figur basert på tre over to. Dette eksemplet skiller seg fra de to foregående ved at alle åttendedelene spilles her, men bare annenhver betones sterkt. Det gir følgende figur:



Figur 13: Refreng og bro i ”Glory” av Marvin Sapp. Øverste rytme (x-noter) viser figuren spilt i hi-hat, mens nederste rytme (vanlige noter) viser hovedrytmikken i låten som en totakt med triolunderdeling.

I dette eksemplet møter motrytmen hovedrytmen på fjerde åttendedel, på samme måte som figuren i verset på ”The ’I Am’ Factor”. Det gir en syklus som går fra et backbeat til neste backbeat, som igjen tydeliggjør backbeatet.

Et siste eksempel på hvordan ”tre over to”-figurer blir brukt i moderne gospel er vampen på ”Shout Unto God” av Marvin Sapp. Her spiller hele bandet et riff bestående av tre toner i annenhver takt. Disse tre riff-tonene spilles på første, tredje og femte åttendedel, slik:

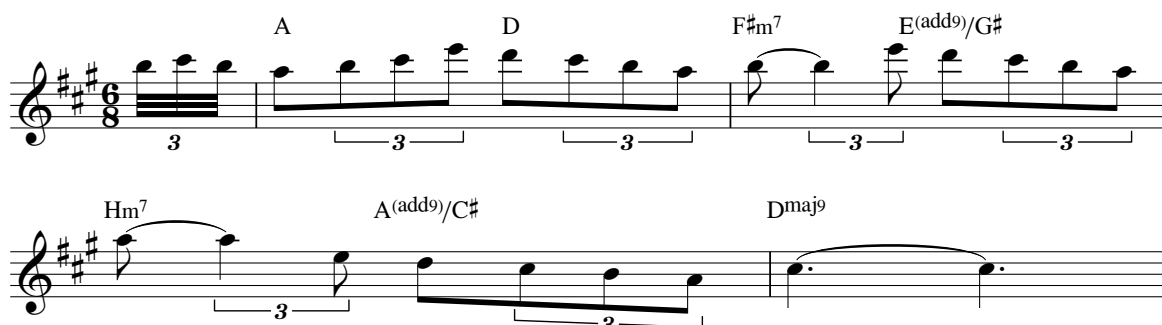


Figur 14: Vampen i ”Shout Unto God” av Marvin Sapp.

I dette eksemplet er det særlig balansen mellom to og tre som er vesentlig. I første takt spiller hele bandet en figur som gir en tydelig tredeling av takten. I neste takt er det derimot nesten

bare trommene som spiller og disse definerer en særdeles tydelig todelt takt gjennom backbeat på fjerde åttendedel. Nketia, inspirert av den klassiske musikkteorien, kaller slike kombinasjoner av tre og to for *hemiola*.⁸⁴

En annen måte tre over to blir brukt i moderne gospel er gjennom å spille trioler over to av åttendedelene i en tredelt taktart, som for eksempel seks åttendedel. Disse triolene kommer som regel på andre og tredje åttendedel i den tredelte taktarten. I seks åttendedel blir dette på andre og tredje eller femte og sjette åttendedel. Introen på "Promises" (2011) av VaShawn Mitchell er et godt eksempel på denne utgaven av to over tre.



Figur 15: Introen i "Promises" av VaShawn Mitchell.

Tilsvarende bruk av tre over to finnes i introen og i refrengene på "Comfort Zone" (2010) av Marvin Sapp. I dette eksemplet spilles figuren av hele bandet i tillegg til at koret er med å synger figuren i refrengene. Et tredje eksempel finner man i introen på "Encourage Yourself" av Donald Lawrence.

To over tre

Det finnes også en annen form for polyrytmikk enn tre over to i "The 'I Am' Factor", nemlig *to over tre*. Dette finner man i perkusjonen i låten. Gjennom store deler av låten spiller perkusjonisten en slik figur:



Figur 16: Perkusjon i "The 'I Am' Factor" av Donald Lawrence. Øverste rytme (x-noter) viser figuren perkusjonisten spiller, mens nederste rytme (vanlige noter) viser hovedrytmikken i låten som en totakt med triolunderdeling.

⁸⁴ Se Nketia 1986: 127-128

I motsetning til eksemplene på tre over to, hvor syklusen varte over en hel takt, består syklusen her kun av en halv takt. Motrytmen møter hovedrytmen på hvert pulsslag. På den måten kan man se denne motrytmen som en annen underdeling av pulsen. I stedet for den triolbaserte underdelingen som hovedrytmen i låten antyder, indikerer motrytmen en todelt underdeling.

I likhet med tre over to er også to over tre en svært vanlig form for polyrytmikk i moderne gospel, og det finnes mange eksempler. Et eksempel som ligner på perkusjonen i "The 'I Am' Factor" er måten trommeslageren bruker hi-haten på i første vers på "Rivers Flow" av Marvin Sapp. Denne figuren indikerer også en todelt underdeling av pulsen ved at første åttendedel og sekstendedelen mellom andre og tredje åttendedel spilles.⁸⁵ Slike figurer basert på to over tre gir en følelse av todelt underdeling i grooven, som igjen kan føre til at man opplever at låten går i fire fjerdedelstakt i stedet for seks åttendedelstakt. En annen vanlig måte å anvende to over tre på i moderne gospel er i form av felles støt i intro. Dette finner vi eksempler på i "I Win", "Shout Unto God" og "Praise Him in Advance" av Marvin Sapp, "Justified" av Smokie Norful og "The Greatest" av James Fortune. Slike støt basert på to over tre forekommer også ofte i vampen som for eksempel i "Rivers Flow" av Marvin Sapp og "The Greatest" av James Fortune.



Figur 17: Intro i "I Win" av Marvin Sapp. Første takt etter opptakten viser to tydelige "2 over 3"-figurer.

Synkoper

Som nevnt definerer Olly Wilson synkoper som enkeltstående rytmiske hendelser utenfor hovedpulsens som ikke definerer en egen puls.⁸⁶ Dette ligner på måten Mark Butler omtaler synkoper på: "... 'syncopation' [...] refers to phenomenal accentuation in metrically weak locations." (Butler 2006: 85) I "Back II Eden" så vi at det finnes synkoper i denne forstand

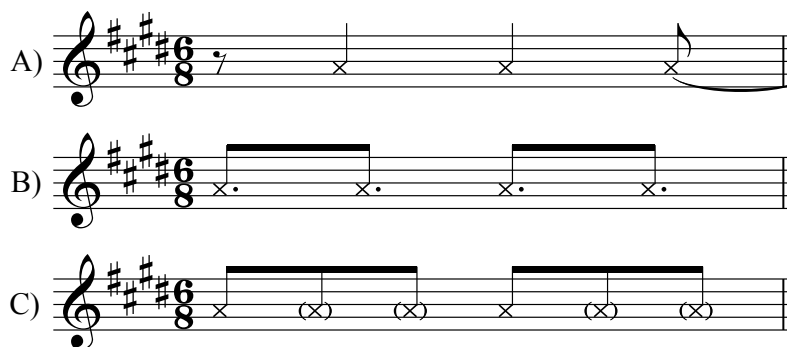
⁸⁵ Tilsvarende spilles fjerde åttedel og sekstendedelen mellom femte og sjette åttedel.

⁸⁶ Se Wilson 1974: 9

også utenom der synkopene står i sammenheng med en større motrytme. I ”The ’I Am’ Factor” finnes det derimot nesten ingen synkoper som ikke står i sammenheng med en motrytme, eller med flytting av betoning. Dette gjelder for alle låtene i seks åttendedel jeg har lyttet til.

Rytmask overskudd

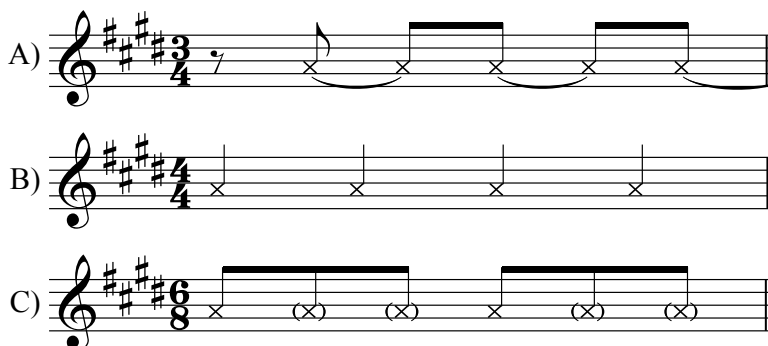
Totalt sett kan vi si at det er mye som skjer rytmisk i ”The ’I Am’ Factor”. Dette gir låten et uttrykk av rytmisk overskudd. Gjennom å høre på låten får man et inntrykk av at musikerne som spiller har god kontroll på det rytmiske og det nærmest oser av overskudd og energi. Særlig i andre vers får man høre dette. Grunnen til det er at man i denne delen ganske tydelig får presentert 3 over 2 og 2 over 3 samtidig:



Figur 18: Andre vers i ”The ’I Am’ Factor” av Donald Lawrence.

A) ”3 over 2”-figuren i hi-hat. B) ”2 over 3”-figuren i perkusjon. C) Hovedrytmikken i låten.

Disse tre motrytmene skaper et rikt rytmisk uttrykk i denne låten. De ulike delene indikerer på samme tid en 2-delt (hovedrytmikken), en 3-delt (hi-hat) og en 4-delt (perkusjon) inndeling av takten. Satt på spissen kan det noteres i polymeter, slik:

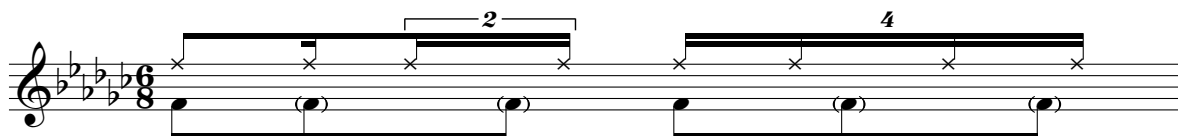


Figur 19: Andre vers i ”The ’I Am’ Factor” av Donald Lawrence.

A) Hi-hat i 3-takt. B) Perkusjon i 4-takt. C) Hovedrytmikk i 2-takt (6/8).

En interessant ting i forbindelse med disse tre motrytmene er at de har felles møtepunkt på fjerde åttendedel i seksåttendedelstakten. Dette er med å underbygge fjerde åttendedel (backbeat) som det viktigste punktet i grooven.

Som nevnt kan to over tre sees på som en alternativ måte å underdele pulsen på. I stedet for å dele pulsen i tre, som gir en "seks åttendedels"-følelse, deles pulsen i to. Dette gir en "fire fjerdedels"-følelse. I noen tilfeller deles denne todelte pulsen videre igjen i to. Dette gir *fire over tre*. Dette forekommer sjeldnere i moderne gospel, men trommeslager Calvin Rodgers gjør det i avslutningen på "Glory" av Marvin Sapp.⁸⁷



Figur 20: Trommebrekk i avslutningen av "Glory" av Marvin Sapp. Øverste rytme (x-noter) viser rytmikken i trommeslagerens brekk, mens nederste rytme (vanlige noter) viser hovedrytmikken i låten som en totakt med triolunderdeling.

En annen form for polyrytmikk som man kan høre tendenser til i moderne gospel er *ni over to*. Dette hører man, i likhet med fire over to, kun i trommene. Dette eksemplet er hentet fra vampen ("oh"-del) i "Praise Him in Advance" av Marvin Sapp:



Figur 21: Trommer i "Praise Him in Advance" av Marvin Sapp (ca 4.03-4.08 ut i låten).

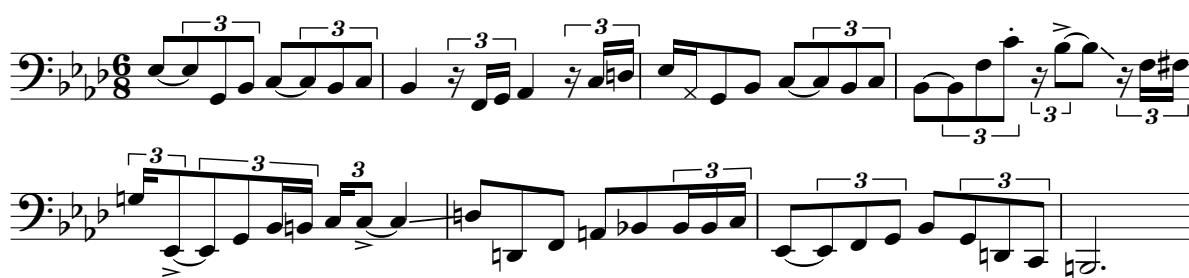
Den enkleste måten å forklare ni over to er som sekstendedelstrioler gruppert i fire. I utgangspunktet er dette eksemplet egentlig ni over fire, hvis man tenker punkterte fjerdedeler som puls. Det er derimot tradisjonelt sett mest vanlig å kalle dette fenomenet for ni over to, og derfor har jeg valgt å gjøre det.⁸⁸ Et annet eksempel på ni over to finner vi helt i slutten av "I Win" av Marvin Sapp. Her er det også trommene som spiller fenomenet. Men i motsetning til eksemplet fra "Praise Him in Advance" spilles figuren her i basstrommen. Dette gjør at man i

⁸⁷ Ca 5.23 ut i låten.

⁸⁸ Ni slag over to takter.

mye større grad opplever motrytmen som den nye pulsen. At hovedrytmen knapt nok spilles her er også med på at man mister denne og heller oppfatter motrytmens puls som hovedpuls.

I alle eksemplene til nå har vi i hovedsak sett på avanserte rytmiske hendelser på tvers av instrumenter. I moderne gospel finnes det derimot avansert rytmikk også innad i enkelte instrumenter, i tillegg til trommeeksemplene. Disse åtte taktene fra "I Win" av Marvin Sapp er et eksempel på avanserte rytmikk innad i et instrument som krever en stor rytmisk oversikt og stort overskudd:



Figur 22: Bass fra ca 4:10-4:30 i "I Win" av Marvin Sapp. Bassisten heter Darrell Freeman.

Som vi ser av figuren veksler bassisten mellom å spille vanlige åttendedeler (takt tre i eksemplet) og figurer bestående av en åttendedel pluss tre over to på de to neste åttendedelene (takt én i eksemplet). Han bruker både svingte sekstendedeler og sekstendedelstrioler. I tillegg til dette flytter han betoningen en sekstendedel fra fjerde åttendedel av takt fire og ut takt fem. Disse åtte taktene vitner om en dyktig bassist. Tilsvarende eksempler på avansert rytmikk i enkelte instrumenter er pianoet, særlig i intro og vers, på "Shout Unto God" av Marvin Sapp, pianoet i "Good Anyhow" av Byron Cage og pianoet i "Justified" av Smokie Norful. I artikkelen "On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter" skriver Tellef Kvifte følgende om forholdet mellom å oppleve en rytmisk hendelse som å gå i 6/8 eller 3/4 i norsk folkemusikk: "One might be able to perceive the common pulse shared by the two meters and thus form a bridge between them when changing from one meter to the other, but that is not the same as using both meters at the same time." (Blom og Kvifte 1986: 495) Man kan, i følge Kvifte, utvikle en evne til å skape en bro mellom ulike taktarter og taktinndelinger. Eksemplene over viser at musikerne i moderne gospel har utviklet denne evnen i meget stor grad.

Balanse i grooven

I analysen av "Back II Eden" så vi at det er en viktig side ved musikk som er basert på groove, at det er en riktig balanse mellom de forskjellige lagene i grooven. I "Back II Eden" så vi at motrytmene ble begrenset i tid for at ikke hovedrytmen skulle bli utfordret for sterkt. Samtidig trengtes motrytmene for at ikke hovedpulsene skulle bli kjedelig og uten mening. En annen balanse som var vesentlig for grooven i "Back II Eden" var forholdet mellom de stramme og tichte trommene og resten av bandet som har en tendens til å trekke bakover.

Som nevnt over finner vi også denne balansen mellom trommer, som spiller så godt som metrisk korrekt, og resten av bandet som trekker bakover i "The 'I Am' Factor". Hvis ikke resten av bandet hadde strukket i pulsen som trommene definerer ville det rytmiske uttrykket blitt ganske klinisk og kanskje mer uinteressant å høre på. Men uten de stramme trommene som tar ansvar for fremdrift og energi ville resten av bandet hørtet ganske daffe og sløve ut. Balansen mellom disse to måtene å frasere på danner derimot et stramt, men samtidig, tilbakeleent rytmisk uttrykk.

Forskjellen på den vestafrikanske musikken som Chernoff analyserte og James Browns funk hva angår balanse i grooven i forhold til polyrytmikk, er at i den vestafrikanske polyrytmiske tradisjonen ønsker man en jevn fordeling mellom hovedrytme og motrytme. I funken begrenser man derimot motrytmen for å unngå at hovedrytmen skal miste funksjon som nettopp hovedrytme. "Back II Eden" lignet på funken ved at motrytmen er begrenset i tid og/eller volum. Motrytmene var til tider ganske sterkt betont, men utspilte seg i denne låten sjeldent mer enn et par pulsslag av gangen. I "The 'I Am' Factor" finner vi derimot flere eksempler på motrytmer som ikke er like begrenset i tid. For eksempel spiller perkusjonisten sin "2 over 3"-figur gjennomgående gjennom alle versene og refrengene.⁸⁹ Det er i dette eksempelet *volumet* som begrenser motrytmen. Man hører perkusjonen tydelig, men den har ingen avgjørende plass i lydbildet der den ligger panorert helt ut til venstre. En annen motrytme som ei heller er særlig begrenset i tid er "3 over 2"-figuren spilt i hi-hat i andre og tredje vers.⁹⁰ Denne spilles gjennomgående gjennom begge versene. Men heller ikke denne motrytmen er sterkt nok betont til å utspille en viktig rolle. En motrytme som derimot blir lite begrenset både hva angår tid og volum er "3 over 2"-figuren spilt i ride på refrengene.⁹¹ Denne spilles gjennomgående gjennom alle refrengene og har samtidig en betydelig rolle i

⁸⁹ Se figur 16

⁹⁰ Se figur 12

⁹¹ Se figur 11

lydbildet. Av trommene høres denne nesten likeså godt som basstromme og skarptromme. Likevel ender også denne motrytmen opp bare som en motrytme med tendens til polyrytmikk. En av grunnene til det er som nevnt at første og fjerde åttendedel markes sterkt av henholdsvis basstromme og skarptromme. I tillegg er også første og fjerde åttendedel markert gjennom hele låten, noe som gjør at denne todelte inndelingen av takten sitter godt i kroppen på lytteren og musikerne før refrenget kommer. Noe annet som også er med på å underbygge den todelte taktarten er at hele kompet spiller akkorder som skifter på første og fjerde åttendedel i takten, og disse jobber derfor mot motrytmen og for hovedrytmen. Derfor ender vi også her tilslutt opp bare med en tendens til polyrytmikk. Når det er sagt skal det også sies at tendensen til polyrytmikk her er veldig sterk, mye sterkere enn den noen gang ble i James Browns funk.

I eksemplet over fra refrenget i "The 'I Am' Factor" jobber hele bandet mot motrytmen. Men som vi har sett tidligere finnes det også eksempler hvor hele bandet spiller motrytmen. I vampen på "Shout Unto God" av Marvin Sapp spiller hele bandet et riff bestående av en "3 over 2"-figur⁹², og til tross for at trommene markerer hovedrytmen sterkt er det likevel motrytmen som er den sterkeste rytmen. Grunnen til at det også her likevel bare blir en tendens til polyrytmikk er at figuren bare spilles en takt av gangen. Dette gjør at man i annenhver takt trygt får tilbake hovedrytmen i kroppen før motrytmen igjen spilles i neste takt. Et lignende eksempel, bare med 2 over 3 i stedet for 3 over 2, finner man i introen på samme låt:



Figur 23: Introen på "Shout Unto God" av Marvin Sapp.

Som vi ser av figuren varieres det mellom å spille en todelte underdeling av pulsen, og det å ligge på samme akkord på et pulsslag. Loopen indikerer derimot en tredelt inndeling av takten. Et viktig aspekt i dette eksemplet er at dette er det første som skjer i låten, og det kan derfor være vanskeligere å finne den tredelte underdelingen og se kompetes todeling av pulsen i lys av dette. Derfor kan fort den todelte underdelingen oppleves som hovedpuls, og

⁹² Se figur 14

tendensen til polyrytmikk blir svært sterk her da man ikke har den tydelige tredelte hovedpuls å forholde seg til. Motrytmen blir derimot begrenset i tid da den bare spilles i et pulsslag av gangen, bortsett fra i takt tre. Her spilles en todelt inndeling på første pulsslag og en firedelt inndeling på andrepulsslag i takten, i form av at pianisten her spiller 4 over 3.

Vokal i "The 'I Am' Factor"

I analysen av "Back II Eden" så vi at vokalen også spilte en rolle i grooven i låten. Vokalens rytmikk lignet mye på bandets rytmikk og ble til tider en del av den rytmiske veven. Den skilte seg mest fra bandet hva angår plassering i forhold til pulsen. På grunn av at trykket i en stavelse som oftest kommer etter aksentueringen av stavelsen oppleves vokalen lengre bak enn resten av bandet og lengre bak enn hva de egentlig er. Vi skal nå se om vi finner det samme forholdet mellom bandets og vokalens rytmikk i "The 'I Am' Factor".

For det første underbygger vokalen valget av åttendedeler som tetthetsreferenten i låten. Flesteparten av frasene som koret synger er bygd opp av åttendedeler. Samtidig ligger sekstendedelene lett tilgjengelig også i vokalen. Særlig i verset hører vi dette forholdet mellom basisen av frasene som består av åttendedeler og de små variasjonene på sekstendedelsnivå.

Frasering

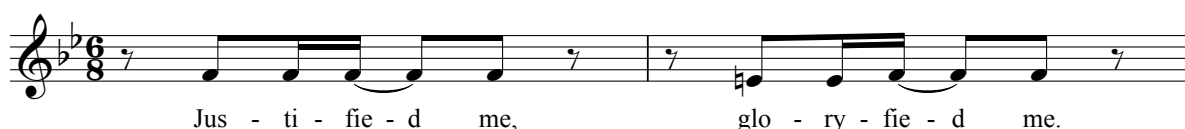
Hva angår frasering og varighet har vi sett at bandet varierer mellom korte og lange fraser og korte og lange toner. Særlig verset og vampen bestod av korte toner og fraser, mens refrenget stakk seg ut som en del bestående av lange toner og lengre fraser. I vokalen i "The 'I Am' Factor" ser vi derimot at så godt som alle frasene i låten er lange. Vampen skiller seg ut ved å ha fraser som består av bare to toner, men disse varer i tre åttendedeler hver og fyller dermed en hel takt. Derfor oppleves heller ikke disse frasene som utpreget korte. I likhet med frasene består også fraseringen av hver enkelt tone av stort sett lange varianter. Den delen som skiller seg ut er verset, for her er tonene kortere enn i resten av låten. Dette er med å underbygge det luftig uttrykket som bandet skaper i denne delen. Som jeg nevnte i analysen av "Back II Eden" oppleves derimot ikke tonene i vokalen som veldig korte og konsise i og med at det er et kor som synger. I "Back II Eden" så vi også at koret stort sett hele låten "blendet" inn i bandet og ble en del av grooven. Dette er ikke like tydelig i "The 'I Am' Factor", hvor vokalen i større grad spiller en egen rolle som ligger oppå bandets groove. Når det er sagt skal det også sies at vokalen er med å berike grooven som vi skal se nærmere på nå.

Som nevnt tidligere i oppgaven har resten av bandet en tendens til å trekke litt bakover og frasere bak den stabile pulsen som trommene definerer, som gir låten et tilbaketrukket uttrykk. Den samme tendensen finner vi igjen i vokalen. Frasen ”(The) Heavens respond” i første vers viser tydelig denne tendensen. Første stavelse (”hea-”) fraseres 90 ms etter pulsen som trommene definerer. Andre og tredje stavelse (”-vens” og ”re-”) fraseres litt nærmer pulsen med avstander på henholdsvis 40 og 35 ms, mens siste stavelse (”-spond”) er litt seigere igjen og synges 50 ms etter trommenes puls. Som vi ser av disse tallene er hele denne frasen frasert litt bak pulsen, men koret oppleves som å være enda lengre bak. Grunnen til dette så vi i analysen av ”Back II Eden” der forholdet mellom aksentueringen og trykket i en stavelse ble analysert. For eksempel vil trykket (”o”-lyden) i stavelsen ”-spond” komme et godt stykke etter aksentueringen (”s”-lyden). Dette aspektet ved vokalen i moderne gospel er med på å underbygge det tilbaketrukkete uttrykket som bandet gir. Donald Lawrence synger og snakker også i vampen på låten. Dette er derimot helt rytmisk fritt, og gjør at denne vokalen svever litt for seg selv oppå resten av låten.

’Downbeat in anticipation’ og tendenser til polyrytmikk

Vi skal nå se på to viktige aspekter ved vokalen i triolbaserte låter i moderne gospel. Dette er ikke utpregete trekk ved ”The ’I Am’ Factor” og jeg vil derfor trekke inn andre eksempler i diskusjonen. De to aspektene er viktige både fordi de går igjen i mange gospellåter, samt at de er vesentlige for vokalens rolle i grooven.

Det første aspektet er forslag til hovedpuls. Dette finner vi mest av i triolbaserte låter med svingte sekstendedeler. Hvis vi tar for oss refrengene i ”Here I Am” (2010) av Marvin Sapp og ”Justified” av Smokie Norful finner vi nok av gode eksempler på fenomenet. I refrenget i ”Here I Am” finner vi fenomenet inn til hver ener, mens vi i ”Justified” finner det inn til de to første firerne. Dette eksemplet er hentet fra refrenget i ”Justified”:



Figur 24: Vokal i refrenget på ”Justified” av Smokie Norful.

Også i forhold til dette fenomenet spiller forholdet mellom aksentuering og trykk i stavelser en viktig rolle. Aksentueringen (”f”-lyden) i stavelsen ”-fie-” plasseres som en sekstendedel før hovedpuls på fjerde åttendedel. Trykket (”ie”-lyden) i ordet kommer derimot så nært

opptil at den smelter sammen med hovedpulsens. Dette gjør at hovedpulsens blir et større felt av energi, for å bruke Danielsens ord.⁹³

Det er heller ikke noen gode eksempler på tendenser til polyrytmikk i vokalen i ”The ’I Am’ Factor”, til tross for at det er et vanlig element også i vokalen i triolbaserte låter i moderne gospel. I andre låter finner man både eksempler på 3 over 2 og 2 over 3 også i vokalen. Eksempler på 3 over 2 finner vi blant annet i ”Comfort Zone” av Marvin Sapp. Koret synger ”3 over 2”-figurer på de to siste åttendedelen inn til noen av enerne i refrenget, mens de synger 3 over 2 fra fjerde åttendedel i takten på frasen ”I’m Coming Out” i broa.⁹⁴ I andre halvdel av refrenget på ”Rivers Flow” også av Marvin Sapp finner vi eksempel på en tredje form for 3 over 2. Her synger koret en ”3 over 2”-figur som går over en hel takt. Denne figuren viser de tre ulike formene for 3 over 2:

Figure 25 consists of three musical staves, labeled A, B, and C, each illustrating a 3 over 2 polyrhythm. The staves are in 6/8 time. Example A shows a triplet of eighth notes (3) over a 3:2 ratio bracketed over two eighth notes. The lyrics are "Go - d is call - ing me." Example B shows a triplet of eighth notes (3) over a 3:2 ratio bracketed over two eighth notes. The lyrics are "I'm com- ing out." Example C shows a triplet of eighth notes (3) over a 3:2 ratio bracketed over two eighth notes. The lyrics are "Jac - ob's well from my val - ley."

Figur 25: Tre ulike utgaver av 3 over 2 i vokalen i moderne gospel. A) og B) er hentet fra ”Comfort Zone” av Marvin Sapp, mens C) er fra ”Rivers Flow” også av Marvin Sapp.

Eksempler på 2 over 3 finner vi blant annet i ”Glory” av Marvin Sapp. I syvende og åttende takt i versene på denne låten synges det fire ”2 over 3”-figurer etter hverandre. Et annet godt eksempel på denne formen for polyrytmikk finnes i ”The Greatest” av James Fortune. I tredje, syvende, ellefte og femtende takt i refrengene synger koret to ”2 over 3”-figurer etter hverandre.

⁹³ Se Danielsen 2006: 79

⁹⁴ Ca 3.15-3.35

Oppsummering

Før vi går videre i denne oppgaven er det nå behov for en liten oppsummering av analysen av ”The ’I Am’ Factor”. Vi skal se på hvilke rytmiske elementer som er typiske for denne låten, så vel som for andre låter i seks åttendedel. Vi trenger også å se om vi finner noen likehetstrekk med ”Back II Eden”, og om noe er unikt for låter med triolbasert groove.

Som vi så i analysen av ”Back II Eden” var det den stramme trommegrooven som var mest definerende for grooven i låten. Tilsvarende er det også med ”The ’I Am’ Factor”. Den stramme grooven trommene gir fungerer som et solid fundament som resten av det rytmiske reisverket bygges på. Både at tempoet holder seg til en jevn metrisk puls og den sterke betoningen av backbeat gir en solid groove. Alle andre rytmiske elementer i låten må sees i lys av den referansestrukturen som trommene skaper.

Som vi også så i ”Back II Eden” har resten av bandet en tendens til å frasere bak trommene i ”The ’I Am’ Factor”. Dette er en måte å forholde seg til en groove som er sentral for moderne gospel. Dette fenomenet gir en laid-back følelse til grooven.

Et annet element som er sentralt i moderne gospel, som vi også finner tydelig i ”The ’I Am’ Factor” er bruken av toner med kort varighet. Den store bruken av korte toner gir et luftig uttrykk til grooven, som er unikt for moderne gospel hva angår låter i seks åttendedel. Det luftige uttrykket er definerende for verset i låten. I resten av låten er det en større variasjon av korte og lange toner.

I ”Back II Eden” fant vi mange synkoper samt tendenser til polyrytmikk basert på fire over tre. I ”The ’I Am’ Factor” og i de andre låtene i seks åttendedelstakt er det også stor bruk av synkoper, og vi finner enda flere tendenser til polyrytmikk. I seks åttendedelstakt finner vi, i tillegg til fire over tre, tre over to, to over tre og ni over to. Disse tendensene til polyrytmikk gir et rikt uttrykk til grooven. En annen ting som skiller polyrytmikken i ”The ’I Am’ Factor” fra den i ”Back II Eden” er at polyrytmikken i ”The ’I Am’ Factor” utspiller seg over lengre tid. Generelt gir disse tendensene til polyrytmikk følelsen av en groove med stort rytmisk overskudd.

Vokalen har også en viktig rolle i ”The ’I Am’ Factor”. Den smelter ikke like godt inn i grooven som vi så at vokalen gjorde i ”Back II Eden”, men den er likevel med på å berike grooven. Måten vokalen beriker grooven på i ”The ’I Am’ Factor” er ved fraserings bak pulsen. Dette fant vi i ”Back II Eden” og det finner vi også her. Det finnes også andre elementer ved vokalen i låter med triolbasert groove som vi ikke finner i ”The ’I Am’ Factor”. Et av disse er bruken av korte og markerte forslag til hovedpulsen, såkalte *‘downbeat in*

anticipation'. Et annet element er bruken av tendenser til polyrytmikk. Vi finner flere varianter både av tre over to og av to over tre i andre låter i seks åttendedelstakt. På denne måten er vokalen i stor grad med på å berike grooven.

EKSKURS 2: SVINGRATE I TRIOLBASERTE LÅTER

Ut av analysen av "Back II Eden" i Kapittel 2 og eksemplene i Ekskurs 1 fant vi et ideal om at man ønsker oversvingte sekstendedeler i moderne gospel. Som en oppsummering kan vi si at svingraten lå rundt 70%. De fire låtene hadde ulikt tempo, men alle gikk i fire fjerdedelstakt. Derfor skal vi nå ta for oss låter som er triolbaserte og se om vi finner det samme idealet om oversvingte sekstendedeler her. De triolbaserte låtene jeg har valgt å ta for meg går alle i seks åttendedelstakt. Grunnen til det er at det ikke, av hva jeg vet, finnes moderne gossellåter i tolv åttendedelstakt med svingte sekstendedeler. Det finnes svingte sekstendedeler i noen låter som går i ni åttendedelstakt, men disse er heller sjeldne. Grunnen til at jeg også vil ta for meg triolbaserte låter med tanke på svingte sekstendedeler er for å se om det finnes elementer her som kan være med å underbygge idealet om en høy svingrate i moderne gospel.

Jeg har tatt for meg tre låter. Alle de tre låtene er analysert på samme måte som tidligere låter ved hjelp av *Logic Pro 9*. På samme måte som tidligere har jeg på grunn av den gjennomgående jevne pulsen valgt å måle hendelsene opp mot en metrisk puls. For å avgrense analysen har jeg valgt å bare analysere de to første delene av hver låt. Jeg har også valgt å fokusere på trommer, perkusjon og tracks. Disse er valgt fordi de er enklast å måle nøyaktig på grunn av en tydelig artikkelasjon, samtidig som disse er med på å definere puls og svingrate for de andre instrumentalistene.

"Justified"

Den første låten i denne delen om forholdet mellom triolbaserte låter og svingte sekstendedeler er "Justified" av Smokie Norful. Denne låten kom ut på albumet *Smokie Norful Live* som ble utgitt i 2009.

Det er først og fremst perkusjon som definerer sekstendedelene i denne låten, da perkusjonen spiller mye sekstendedeler gjennom hele låten. Svingraten i perkusjon er ekstremt jevn og varierer kun med 5 ms. Gjennomsnittet av svingraten ligger på 69%. Trommene spiller lite sekstendedeler og varierer svingraten mer når de først spiller. Trommenes svingrate varierer mellom 66-70%, mens gjennomsnittet ligger på 68%.

"Simply Yes"

Den andre låten jeg har tatt for meg er "Simply Yes" av Byron Cage. Denne låten kom ut på albumet *Faithful to Believe* i 2009.

I denne låten er det så å si bare tracks som spiller sekstendedeler. Svingraten i tracks er svært jevn, som ikke er rart med tanke på dagens teknologiske muligheter. Men svingraten i

tracks er ikke helt jevn. Avstanden mellom hendelsene og den metriske pulsen variere med 4 ms, som er i grenseland for hva et menneske kan høre. Jeg tror dette er gjort for å prøve å unngå at det rytmiske uttrykket skal bli helt statisk. Gjennomsnittet av svingraten ligger ganske nøyaktig på 68,5%.

"I've Got Something"

Den tredje og siste låtene jeg har tatt for meg er av Donald Lawrence og heter "I've Got Something". Denne låten kom ut på albumet *The Law of Confession, Part I* som kom ut i 2009.

Det er verken tracks eller perkusjon i denne låten. Trommeslageren spiller heller ikke mye sekstendedeler i låten, men det lille han spiller angir i gjennomsnitt en svingrate på 68%. Resten av bandet er derimot med på å gi mye sekstendedelsinformasjon. I resten av bandet ser vi et tydelig eksempel på noe som man også finner igjen i resten av bandet i de andre to låtene, nemlig store variasjoner i svingrate. Pianoet varierer sin svingrate fra 60-72%, mens bassen varierer fra 57-69%. Det vi kan se er at resten av bandet overholder den høye svingraten i noen fraser, mens i andre fraser flates svingen mer ut.

Svingte sekstendedeler i triolbaserte låter

Totalt sett kan vi si at den høye svingraten i låter med fire fjerdedelstakt også finnes i triolbaserte låter. I de triolbaserte låtene ser man kun en liten tendens til at svingraten er noe lavere, men fortsatt over en triolbasert sving. I låtene i fire fjerdedelstakt ligger svingraten rundt 70%, mens den i de triolbaserte låtene ligger mellom 68-69%. Disse differansene er så små at de vanskelige å merke.

Noen annet man ser i disse triolbaserte låtene er at resten av bandet har en friere rytmisk rolle enn hva man generelt så i låtene i fire fjerdedelstakt. For det første trekker de andre instrumentene mer bakover og fraserer bak pulsen som trommene indikerer.⁹⁵ For det andre har resten av bandet en tendens til i noen fraser å spille med en lavere svingrate. Dette ligner på måten sekstendedelene ble behandlet på av resten av bandet i "These Nails". En oppsummering vil da være at trommene spiller med en jevn puls og med en høy svingrate uavhengig av tempo og taktart, mens resten av bandet har en tendens til å trekke mer bakover og flate ut svingen når tempoet går ned og i triolbaserte låter.

⁹⁵ Dette kommer ikke frem av denne analysen, da denne er fokusert på sving og på slagverk.

KAPITTEL 4

HVA GJØR DETTE TIL 'MODERNE' GOSPEL...

Jeg har i mine to analyser hatt fokus på å finne rytmiske kjennetegn i låtene jeg har analysert for å kunne sette ord på hva som kjennetegner rytme og groove i moderne gospel. Men hva er det så med denne rytmikken som gjør at dette kan kalles *moderne* gospel?

...i lys av gospelhistorien?

I *More Than Dancing* (1985) sammenligner som nevnt Horace Clarence Boyer det han kaller for *traditional gospel* og *contemporary gospel*. Hva angår rytmikk er det særlig fire elementer han trekker frem som kjennetegn på den nye typen gospel, *contemporary gospel*:

Det første elementet han tar for seg er bruken av taktarter. Dette elementet er likt i de to ulike variasjonene av gospel. I all type gospel er det symmetriske taktarter som gjelder. Dette stemmer også, som vi har sett, for den moderne gospelen. Boyer påpeker også at det ikke finnes gospelmusikk med usymmetrisk taktart, men i de senere tider har det kommet flere låter hvor dette er tilfelle.

Det andre elementet er bruken av riff. Dette elementet skiller *contemporary gospel* fra *traditional gospel*. I *contemporary gospel* så Boyer en "...practice of placing all instruments and/or voices on the same rhythmic motif..." (Boyer 1985: 134) Dette ser vi også tydelig i den moderne gospelen som jeg har analysert. Både i låter i firefjerdedels takt og i triolbaserte låter ser man ofte bruk av unisone riff.

Det tredje elementet som Boyer trekker frem i sitt kapittel er "*back-phrasing*", eller frasering bak pulsen som jeg har kalt det. Boyer omtaler dette som en effekt på et gitt sted. Videre forklarer han det med at man begynner å frasere en frase bak pulsen for så å ta igjen pulsen i løpet av frasen "...by rushing parts of the phrase together so that no beats are lost." (Boyer 1985: 134). I den moderne gospelen jeg har analysert ser man også at man fraserer bak pulsen, men man finner ikke at man forsøker å ta igjen pulsen i løpet av frasen. Når man fraserer bak pulsen i moderne gospel holder man seg bak pulsen frasen i gjennom. Dette trengs å utdype litt videre, men det kommer jeg tilbake til senere i dette kapitlet.

Det fjerde og siste elementet ved den nye gospelen som Boyer beskriver er den store bruken av perkusive instrumenter. Dette gjør at rytmikken blir tydeligere og mer aksentuert i den nye gospelen. Dette ser man også klart i den moderne gospelen hvor hovedvekten er på

perkusive instrumenter og et definert rytmisk uttrykk. Dette gjør at låtene blir sentrert rundt grooven, og at denne kan sees som basisen for låten.

Boyer skriver ganske kort og lite omfattende om rytmikk i kapittelet om gospel i *More Than Dancing* (1985). Videre må det også nevnes at Boyers tekst er fra 1985 og at gospelen har utviklet seg mye etter det. Derfor er det nå interessant å se på ulike kjennetegn ved gospelen jeg har analysert og sammenligne disse med den gospelen Boyer kaller for *contemporary gospel*.

Det mest grunnleggende elementet for grooven i moderne gospel er de ekstremt tichte trommene. Alt annet spilles i forhold til disse. Trommene spiller med samme tempo gjennom hele låter og avviker svært lite fra denne metriske pulsen på et mikrorytmisk nivå.⁹⁶ Jeg har tatt utgangspunkt i låten "Perfect Peace" fra Andraé Crouch and The Disciples album *This Is Another Day* (Light Records, 1976) for å se om dette er tilfelle også for *contemporary gospel*. I denne låten er ikke tempoet jevnt. Låten starter i 121 bpm, men etter ca åtte takter øker tempoet litt og i resten av låten varierer tempoet mellom 120 og 123 bpm. På grunn av at tempoet ikke er jevnt er det i utgangspunktet ikke mulig å måle om trommene spiller ticht i forhold til en metrisk puls, men jeg har likevel gjort det i de åtte første taktene i og med at tempoet her er jevnt. Jeg har ved hjelp av *Logic Pro 9* målt basstrommeslagene på enerne i de åtte første taktene opp mot en metrisk puls på 121 bpm med utgangspunkt i den første eneren.⁹⁷ De fem basstrommeslagene viser en stor variasjon. Slagene varierer fra 17 ms før pulsen til 17 ms etter pulsen, og kun et av slagene er under 3 ms i fra den metriske pulsen. Dette viser altså at de ekstremt stramme trommene er noe som skiller moderne gospel fra den første formen for *contemporary gospel* som kom på 70- og 80-tallet.

Videre har vi sett i moderne gospel at de andre instrumentene har en tendens til generelt å frasere litt bak pulsen som trommene definerer. Boyer omtaler derimot "*back-phrasing*" i sin tekst kun som en effekt som blir brukt i noen fraser og ikke som en generell måte å forholde seg til en puls på. Denne tendensen finner man også til dels igjen i "Perfect Peace" av Andraé Crouch and The Disciples. Analysen av låten i *Logic Pro 9* viser som oftest at det er trommene som spiller først og på den måten definerer pulsen som de andre plasserer seg bak, men det finnes også steder hvor andre instrumenter plasserer seg foran trommene. For eksempel i femte takt i introen spiller gitaren som ligger plassert til høyre i lydbilde eneren 33

⁹⁶ I låtene jeg undersøkte er over halvparten av slagene under 3 ms i fra den metriske pulsen.

⁹⁷ Trommeslageren spiller ikke basstromme i fjerde og sjette takt, så disse har jeg ikke målt.

ms før trommeslageren setter basstrommen. Den samme gitaren plasserer seg 23 ms før trommeslagerens basstromme i andre takt i første mellomspill. Denne gitaren har generelt gjennom låten en tendens til å plassere seg før trommeslageren. Den samme tendensen finner vi også i lead-gitaren. Det aller mest ekstreme tilfelle for når de andre instrumentene plasserer seg før trommene er på eneren i første takten av vampen etter tredje vers. Her plasserer pianoet seg 72 ms før basstrommeslagene. Begge gitarene spiller også før basstrommen. Den ene gitaren spiller 50 ms før, mens den andre spiller ca 35 ms før. Disse funnene viser at tendensen i moderne gospel med at alle de andre instrumentene konstant plasserer seg bak trommene ikke finnes i *contemporary gospel*. I *contemporary gospel* er det en toleranse for at resten av bandet også kan plassere seg foran trommene.

I kapittelet "The Concept of Rhythmic Tolerance: Examining Flexible Grooves in Scandinavian Folk Fiddling" skriver Mats Johansson at alle sjangere har ulike "*Rhythmic Tolerance*"⁹⁸. Alle sjangere har ulike grenser for når de aksepterer om to 'samtidig' rytmiske hendelser kan regnes som én strukturell rytmisk hendelse. Dette innebærer også grenser, eller uskrevne regler, for hvor man plasserer seg i forhold til hverandre:

...several attack points occurring 'simultaneously' but not completely synchronously may merge into one 'extended' beat. In this case, rhythmic tolerance concerns this 'beat window' – that is, the distance between structurally 'simultaneous' events... (Johansson 2010: 76)⁹⁹

Charles Keil uttrykker det på denne måten: "...every live or genuine music has varying kinds of textural discrepancies, and measuring these is uncharted territory." (Keil og Feld 1994: 100) Mine analyser av *contemporary gospel* og moderne gospel viser en tendens til at det i *contemporary gospel* finnes aksept for å plassere seg også før trommene, mens det i moderne gospel virker som om trommeslageren har 'førsterett' og at de andre instrumentene plasserer seg bak denne. Dette har også konsekvenser for hvordan hele grooven oppleves i de to forskjellige utgavene av gospel. I *contemporary gospel* er det ikke kun trommesettet som definerer referansestrukturen og så forholder alle de andre seg til denne. Referansestrukturen dannes derimot av det totale rytmiske uttrykket som hele bandet skaper. Dette er helt ulikt for hvordan referansestrukturen er i moderne gospel. I moderne gospelen har vi sett at det er trommesettet som ene og alene, eventuelt i samspill med perkusjon og/eller loop, danner

⁹⁸ Se Johansson 2010: 69-83

⁹⁹ Begrepene i anførselstegn har Johansson hentet fra Danielsens kapittel i samme bok. (Danielsen 2010: 19-35)

referansestrukturen. Resten av bandet forholder seg til denne strukturen og spiller rundt denne, eller nærmere bestemt bak.

Videre nå trengs det å utdype fenomenet fraserings bak pulsen, eller ”back-phrasing”, noe mer. Som nevnt flere ganger omtaler Boyer kun ”back-phrasing” (a) *som en effekt på et gitt sted*. Denne formen for fraserings bak puls finner vi også igjen i moderne gospel. Et av de tydeligste eksemplene på denne formen for fraserings bak pulsen finner vi i vokalen i ”I Walk With The King” fra albumet *Finale: Act I* (EMI Gospel, 2006) av Donald Lawrence. Særlig i de to første frasene i refrenget fraserer vokalen bak pulsen som bandet definerer. Man opplever ikke at de forsøker å ta igjen pulsen, slik som Boyer indikerer at det blir gjort i *contemporary gospel*. Derimot ligger vokalen i eksempelet fra ”I Walk With The King” med den samme avstanden til trommene gjennom hele den frasen som de strekker bakover. Men dette er bare én av formene for fraserings bak pulsen som finnes i moderne gospel. Den andre og den mest betydningsfulle for den moderne gospelen er fraserings bak pulsen (b) *som en generell måte å forholde seg til pulsen på*. Denne formen for fraserings bak pulsen er den som har blitt omtalt mest i de to foregående analysene. I begge analysene så vi klart at resten av bandet og vokalen konstant har en tendens til å frasere litt bak pulsen som trommene definerer. Det er blant annet dette forholdet mellom stabile trommer og resten som trekker bakover som danner den moderne gospelens unike rytmiske uttrykk. Uttrykket er stramt, men samtidig tilbaketrent. På den måten blir den generelle måten å forholde seg til pulsen på (se (b) ovenfor) et *strukturelt* aspekt ved rytmikken, eller den inngår i den rytmiske figuren for å bruke Danielsens begrep.¹⁰⁰ Utgaven av fraserings bak pulsen som en effekt på et gitt sted (se (a) ovenfor) uttrykker derimot ikke noe strukturelt aspekt ved rytmikken, men er kun en *uttrykksform*.¹⁰¹ I Danielsens begrepsapparat tilhører dette den rytmiske gesten.¹⁰² Når Boyer omtaler fraserings bak puls snakker han bare om vokal. Noe han derimot ikke nevner, og som heller ikke kommer frem av ”Back II Eden” og ”The ’I Am’ Factor”, er at det i noen moderne gospellåter forekommer mer ekstreme former for fraserings bak pulsen også i bandet. Denne tredje formen blir fraserings bak pulsen (c) *som et vesentlig element i dannelsen av groove*. Et eksempel på dette er ”Encourage Yourself” av Donald Lawrence. I for eksempel verset i denne låten kommer det svært tydelig frem at særlig bassen fraserer langt bak pulsen som trommene definerer. Også Fender Rhodes, samt knipsingen på fjerde åttendedel fraserer godt

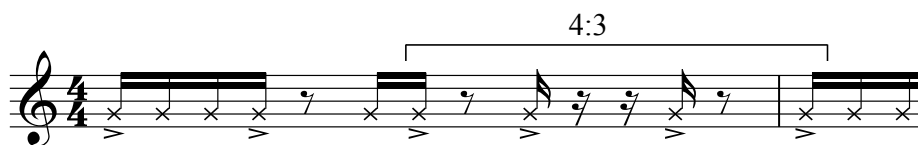
¹⁰⁰ Se Danielsen 2006: 46-50

¹⁰¹ Begrepene *strukturelt* og *uttrykksform* er inspirert av begrepsapparatet i Eric F. Clarkes artikkel ”Structure and Expression in Rhythmic Performance” (1985)

¹⁰² Se Danielsen 2006: 46-50

bak pulsen i denne delen. Et annet eksempel på denne formen for frasering bak pulsen finner vi i ”Don’t Quit” (2009) av Smokie Norful. Her er det særlig bassen som trekker bakover. Trommeslageren spiller også en flamme på alle backbeat’ene. I den unisone linjen inn til versene trekker alle bakover. Artisten James Fortune har noen låter hvor avstandene på mikrorytmisk nivå er enda mer ekstreme. Dette gjelder særlig ”Can’t Stop” (2011) og ”If You Want To” (2010), og til dels ”I Wouldn’t Know You” (2010). I disse eksemplene er også trommene med å danne den ”skeive” grooven, ved at det defineres flere forskjellig pulser innad i trommesettet. Dette kommer jeg mer tilbake til i underkapittelet ”...i lys av populærmusikkhistorien?”.

Boyer nevner ingenting om polyrytmikk eller motrytmikk generelt i sitt kapittel om kjennetegn på *contemporary gospel*. I den moderne gospelen har vi derimot sett at det finnes mange eksempler på, om ikke fullverdig, så hvertfall større eller mindre tendenser til polyrytmikk. I låter i fire fjerdedelstakt fant vi eksempler på fire over tre. Dette finner vi også igjen i *contemporary gospel*, til tross for at Boyer ikke nevner noe om dette. I ”Perfect Peace” av Andraé Crouch finner vi motrytmer med tendenser til polyrytmikk i flere instrumenter. I introen spiller gitaristen til høyre i lydbilde en figur bestående av følgende rytmikk:



Figur 26: Gitarfigur i introen på ”Perfect Peace” av Andraé Crouch.

Et annet godt eksempel på fire over tre er figuren som bass og basstromme spiller på verset. Denne figuren beveger seg fra eneren, i stedet for inn til eneren slik gitarfiguren i introen gjør. Disse figurene ligner på eksemplene på fire over tre som vi så i moderne gospel.

Noe som derimot skiller *contemporary gospel* og moderne gospel er bruken av polyrytmikk i låter i seks åttendedelstakt. I moderne gospel så vi en stor bruk av flere forskjellige former for polyrytmikk, mens dette ikke er tilfelle for *contemporary gospel*.¹⁰³ Noe annet som også bør nevnes i denne sammenhengen er at det er få låter som går i seks åttendedelstakt, og triolbaserte taktarter generelt, i *contemporary gospel*. Et stort flertall av låtene går i fire fjerdedelstakt.

¹⁰³ Jeg har leitet i låter av Andraé Crouch, Danniebelle Hall, Jessy Dixon, Edwin Hawkins, Rance Allan og The Mighty Clouds of Joy. Alle disse anses av Horace Clarence Boyer som ledere av sjangeren. (Se Boyer 1985: 129)

Noe man finner i begge formene for gospel er flytting av betoning. Eksempel på dette i *contemporary gospel* finner man i "I Belong To You" (1988) av The Rance Allen Group. I refrenget på denne låtene er annenhver eners betoning flyttet en åttedel til sjette åttedel i takten før som følgende figur viser:

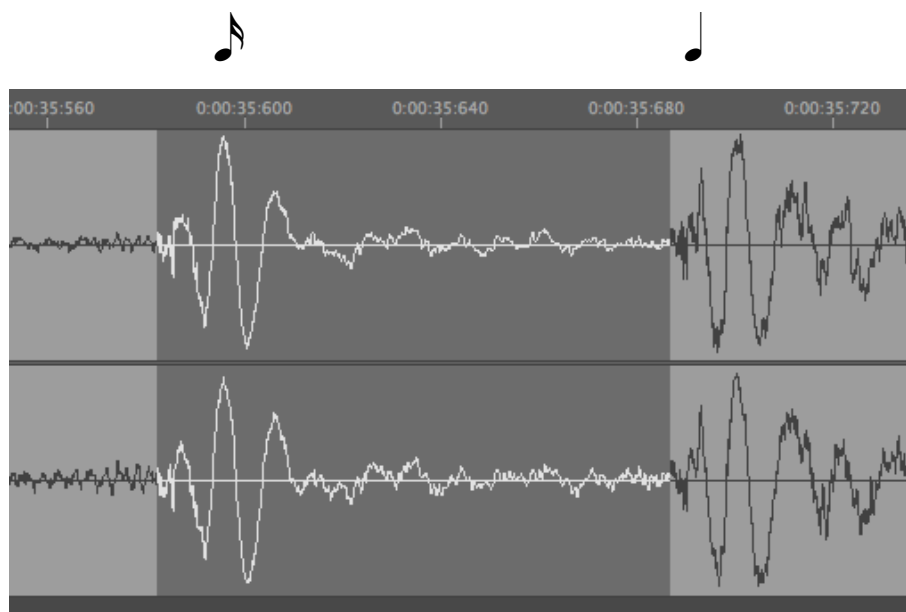


Figur 27: Refrenget på "I Belong To You" av The Rance Allen Group. I andre takt i figuren er enerens betoning flyttet en åttedel.

Det skal også nevnes at dette var et av få eksempler på flytting av betoning jeg fant. Det finnes mange flere eksempler og ulike utgaver av flytting av betoning i moderne gospel.

Et annet element ved moderne gospel som Boyer ikke nevner noe om er bruken av svingte sekstendedeler. Som vi så i "Back II Eden" og de andre låtene med svingte sekstendedeler er det et ideal om å ha oversvingte sekstendedeler i moderne gospel. For å finne ut om dette er tilfelle også for *contemporary gospel* har jeg igjen tatt for meg "Perfect Peace" av Andraé Crouch og undersøkt svingraten i låten. Som i de andre forsøkene er *Logic Pro 9* tatt i bruk for å måle avstand mellom ulike hendelser i lydsporet og ut i fra dette har svingprosenten latt seg regne ut.¹⁰⁴ Siden denne låten ikke forholder seg til en jevn metrisk puls er målene i dette forsøket gjort mellom de spilte hendelsene i stedet for fra spilt hendelse til metrisk puls. Det er avstanden mellom doble basstrommeslag inn til enerne, samt avstanden mellom basstrommeslag og skarptrommeslag på andre fjerdedel i takten i første refreng som er målt i dette forsøket. Avstanden varierte fra 113 ms til 87 ms. I svingprosent er dette henholdsvis 54% og 65%. Gjennomsnittet av de ulike funnene gir en svingprosent på 58%.

¹⁰⁴ Svingprosenten er regnet ut fra et tempo på 121 bpm. Dette tempoet er valgt både fordi låten begynner i dette tempoet og fordi tempoet i låten sirkulerer rundt 121 bpm.



Figur 28: Avstanden mellom de doble basstrommeslagene inn til eneren i andre takt i første refreng i ”Perfect Peace” av Andraé Crouch. Avstanden er her 104 ms, som gir en svingprosent på 58%.

Dette avviker fra idealet om oversvingte sekstendedeler i moderne gospel, hvor svingprosenten som regel lå rundt 70%. Denne differansen i svingprosent hører man også veldig lett om man sammenligner to låter med tilsvarende svingprosent. Låten med svingprosent på 70% vil oppleves hakkete eller ”snappy” og man vil enkelt oppdage at sekstendedelene er svingte i låten. Låten med 58% vil derimot være vanskeligere å definere som en låt med svingte sekstendedeler fordi svingprosenten ligger så tett opp til rette sekstendedeler (50%).

I den moderne gospelen har vi også sett at vokalen har en ganske fri rytmisk rolle, først og fremst ved at vokal har en tendens til å ligge langt bak trommene på et mikrorytmisk nivå. Den samme tendensen finner vi ikke igjen i *contemporary gospel*. Her finner man derimot, i likhet med bandet, at vokalen varierer mellom å ligge foran, på og bak pulsen som trommene definerer. Noe ved vokalen som derimot er lik for de to formene for gospel er bruken av korte fraser, og generelt fraser som ligner på bandets fraser. I for eksempel ”Perfect Peace” av Andraé Crouch ser vi at både bandet og koret spiller og synger mange fraser som er bygd opp av rytmikk basert på fire over tre, og en stor del av frasene, særlig i koret, har veldig kort varighet. På dette området ligner *contemporary gospel* og moderne gospel.

Totalt sett har vi nå funnet at det er både likheter og ulikheter hva angår rytmikk og groove mellom den gospelen Horace Clarence Boyer kaller for *contemporary gospel* og den nyere

utgaven av gospel som jeg har valgt å kalle moderne gospel. Det ene elementet som kanskje skiller den moderne gospelen mest i fra den tidligere utgaven av gospelen er de stramme trommene. Og dette elementet har igjen stor påvirkning på alle de andre elementene i grooven. Man finner felles elementer i de to ulike formene for gospel, men elementene er strukket til det mer ekstreme i moderne gospel. Dette kommer tydeligst frem av bruken av fraserings bak puls, tendenser til polyrytmikk og oversvingte sekstendedeler. Det kan tyde på at den stramme referansestrukturen som trommene skaper i moderne gospel gir større frihet og spillerom til å utfolde seg og eksperimentere med de andre rytmiske elementene. Med en referansestruktur som bygger på det totale rytmiske lydbildet, som i *contemporary gospel*, ville så eksperimentelle rytmiske elementer bare ført til en kaotisk groove. Det ville ikke vært noe solid fundament å se det ekstreme i lys av. I moderne gospel har man derimot dette solide fundamentet i de stabile trommene, og de eksperimentelle rytmiske elementene gir derfor bare spennende effekter til grooven i stedet for å ødelegge den.

...i lys av populærmusikkhistorien?

Vi har til nå sett på hva det er som gjør at dette er moderne gospel i en gospelhistorisk sammenheng. Det vil også være interessant å se på noen elementer i rytmikken i moderne gospel som gjør at det kan plasseres i bolken for moderne musikk rent populærmusikkhistorisk.¹⁰⁵ Det finnes nok flere elementer i moderne gospel som gjør det til moderne musikk også i lys av populærmusikkhistorien, men jeg har lyst til å fokusere på de to elementene jeg mener tydeligst viser til dette.

Det første elementet som knytter moderne gospel til samtidig populærmusikk er den jevne pulsen. Vi har sett at i moderne gospel følger pulsen en isokron puls. Dette skjer både når man har med loops og når alt er spilt av mennesker. Dette sier oss at moderne gospel spilles inn med klikk. I artikkelen "Real and Unreal Performances" som omhandler trommespill i lys av moderne musikkproduksjon skriver Simon Zagorski-Thomas følgende om dette temaet: "By the beginning of the 1990's playing to a click track maintain constant tempo had become the norm in all forms of popular music..." (Zagorski-Thomas 2010: 196-197) Moderne gospel plasserer seg inn i denne tradisjonen med bruken av klikk. Zagorski-Thomas tar også for seg andre elementer ved trommespill i denne artikkelen. Blant annet mener han at trommespill har utviklet seg til å bli mer dynamisk, klanglig og rytmisk jevnt som en følge av bruken av

¹⁰⁵ Med moderne musikk mener jeg musikk etter ca år 2000.

trommemaskiner på 1970-, 80- og 90-tallet. Dette ser vi klare spor av også i den moderne gospelen, hvor nettopp et stramt og jevnt trommegroove er idealet. Senere i den samme artikkelen diskuterer Zagorski-Thomas i en studiosammenheng forholdet mellom en lineær fremføring spilt av en trommeslager og en ikke-lineær groove som enten er klippet til metrisk grid eller spilt av en maskin. I analysene av mikrotimingene i trommespill i moderne gospel har vi sett at det er svært små variasjoner og sånn sett plasserer dette låtene i den siste kategorien av innspillingsteknikker. Men på en annen side er ikke trommene helt metrisk ”korrekte” og dette trekker låtene over mot det første idealet; en lineær fremføring spilt av en trommeslager. At variasjonene er så små tyder på at dette er spilt av meget dyktige musikere. Det skal mye erfaring og trening til for å kunne spille så jevnt. I tillegg inneholder trommegrooven ofte avanserte rytmiske figurer som gjør det enda vanskeligere. Zagorski-Thomas mener at evnen til å spille jevnt og presist er et tegn på profesjonalitet: ”[A] musician who is willing and able to adjust their performance practice to accommodate multitrack and non-linear production techniques demonstrates experience and professional flexibility.” (Zagorski-Thomas 2010: 207)

Det andre elementet jeg har lyst til å trekke frem handler om fraserings bak pulsen og nærmere bestemt den siste formen for dette: (c) *som et vesentlig element i dannelsen av groove*. Dette spesielle uttrykket av groove dukket opp i *Neo-Soul*-sjangeren rundt år 2000. Albumet *Voodoo* (Virgin Records America, 2000) av artisten D’Angelo blir av mange regnet som en klassiker i denne stilarten. I kapittelet ”Here, There and Everywhere: Three Accounts of Pulse in D’Angelo’s ‘Left and Right’” i *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (2010) skriver Anne Danielsen om forholdet mellom opplevelsen av ulike pulser i låten ”Left and Right” fra nettopp *Voodoo*. Hun skriver at ”Left and Right” har en ”almost seasick time-feel” (Danielsen 2010: 21), og hun begrunner dette med at de ulike rytmiske lagene i grooven forholder seg til samtidige forskjellige plasseringer av puls på et mikrorytmisk nivå. Som nevnt i underkapittelet ”...i lys av gospelhistorien?” finner vi den samme sjøsyke grooven igjen i noen moderne gospellåter til tross for at det ikke er veldig sjangertypisk.

Boyer skriver i sitt kapittel om *contemporary gospel* at man finner elementer i gospellåter som er hentet fra kommersielle og sekulære sjangre.¹⁰⁶ Eksempelene over med bruken av en jevn isokron puls og bruken av groover basert på samtidige forskjellige pulser viser at dette også er tilfelle for moderne gospel. Gospelartistene låner musikalske elementer

¹⁰⁶ Se Boyer (1985): 128

fra sekulære sjangre og er dermed med på å utvikle gospelmusikken sammen med den sekulære musikken. Dette gjør at moderne gospel også kan kategoriseres som moderne musikk i en populærmusikalsk kontekst.

KAPITTEL 5

AVSLUTNING

I denne oppgaven har jeg forsøkt å finne ut hvilke elementer som ligger til grunn for dannelsen av groove i moderne gospel. Min overordnede problemstillingen har vært: *Hva kjennetegner groove i moderne gospel?* Denne problemstillingen har jeg svart på ved å se på hva som kjennetegner groove i låter med svingte sekstendedeler og i låter med triolbasert groove. I tillegg har jeg satt den analyserte musikken inn i en kontekst både i lys av gospelhistorien og populærmusikkhistorien.

Det mest sentrale elementet for dannelsen av groove i moderne gospel har vist seg å være de stramme trommene. Grooven forholder seg til en jevn isokron puls, og trommene avviker i svært liten grad fra denne pulsen på et mikrorytmisk nivå. Analysene viser at trommene som oftest ikke spiller lengre enn (+/-) 3 ms i fra den metrisk korrekte pulsen. Denne jevne grooven som trommene spiller er fundamentet i det rytmiske uttrykket som de andre rytmiske elementene bygges ut i fra. Dette betyr at trommene har en tydelig rolle som referansestruktur i moderne gospel. Det viktigste elementet i trommenes groove, som i grooven generelt, er backbeatet, altså andre og fjerde pulslag. Backbeatet er så godt som alltid tydelig definert i moderne gospel.

Så vel som de stramme trommene, er også måten resten av bandet forholder seg til det fundamentet trommene legger et viktig kjennetegn for groove i moderne gospel. Resten av bandet har en tendens til å frasere bak den pulsen som trommene definerer. Avstanden mellom trommene og de andre instrumentene varierer, men de andre instrumentene plasserer seg alltid bak trommene. Dette viser bare enda tydeligere at det er trommene som danner den rytmiske referansestrukturen. Dette skiller moderne gospel fra tidligere *contemporary gospel* hvor det i større grad er bandets totale rytmiske uttrykk som danner strukturen. Forholdet mellom de stramme trommene og resten av bandet som fraserer bak pulsen skaper et stramt, men samtidig tilbakeleent uttrykk, og det er dette forholdet som gjør at det "groover" som det gjør i moderne gospel. Derfor kan vi si at å frasere bak trommene er et strukturelt element i moderne gospel. Denne måten å frasere bak pulsen på er ikke bare en del av den rytmiske gesten, men blir derimot en del av den rytmiske figuren.

Videre har vi sett at det også er noen elementer ved det strukturelle som er typiske for moderne gospel. Et slikt element er bruken av fraser med kort varighet. Frasene i låtene som

er analysert strekker seg som regel bare over noen få pulsslåg. I tillegg har vi sett at tonene som frasene består av ofte har vært frasert korte. Summen av fraser med kort varighet og kort fraserende toner gir en luftig groove. Pauser og luft mellom tonene er et viktig element i dannelsen av groove i moderne gospel. Noe som er med på å "hakke" opp grooven enda mer er bruken av *off-beat phrasing*, som vil si fraser bestående av toner utenfor hovedpulsens. Korte rytmiske gester som foregriper hovedpulsens, såkalte *downbeats in anticipation*, er også med på å danne den moderne gospelens unike rytmiske uttrykk. Siden rytmikken i moderne gospel består av mange korte fraser blir hvordan de ulike frasene er plassert i forhold til hverandre viktig. Frasene er ofte flettet mer eller mindre i hverandre og en frase får først og fremst sin virkelige mening i lys av frasene rundt. Dialogen mellom de ulike frasene er viktigere enn frasene i seg selv. Et godt eksempel på dette er hvordan trommeslageren bruker hi-haten i moderne gospel. Hi-haten brukes sjeldent til å spille en jevn strøm av åttendedeler eller sekstendedeler, men er mer opphakkert og brukes i stedet til å fylle ut og kommentere de andre instrumentenes fraser.

I analysene av svingrate kom det frem at man har et ideal om en høy svingrate i moderne gospel. Nærmere bestemt ligger svingraten mer eller mindre konstant midt i mellom triolbasert sving og en oppdeling i punktert sekstendedel pluss trettitodel. Dette er også med på å gi grooven et opphakkert og rufset uttrykk. Analysene viser også at man låser seg til denne høye svingraten uavhengig av tempo og taktart, så langt det lar seg gjøre. En tendens er at trommene låser seg til den høye svingraten i større grad enn resten av bandet som har en friere rolle.

I analysene har det også kommet frem at synkoper og polyrytmikk er sentrale elementer i dannelsen av groove. Som allerede nevnt i denne avslutningen gir bruken av synkoper en frasering basert på off-beats. I moderne gospel finner man sjeldent eller aldri "fullverdig" polyrytmikk, men man finner mange tendenser til polyrytmikk. Grunnen til at man kun får tendenser til polyrytmikk er at motrytmene som spilles begrenses enten i tid eller volum. I låter i fire fjerdedelstakt finner man motrytmer basert på fire over tre. Disse motrytmene er som oftest sterkt redusert i tid. I låter i seks åttendedelstakt finner man derimot eksempler på tendenser til polyrytmikk som ikke er begrenset i tid. Både motrytmer basert på to over tre og på tre over to kan forekomme over lengre tidsstrekk, også i noen tilfeller samtidig. Disse motrytmene er derimot som regel begrenset i volum. En hovedregel er at motrytmene aldri er mer betont enn hovedpulsens og særlig backbeatet. I likhet med hvordan det var med frasering bak pulsen er det nettopp balansen mellom motrytmene og de stramme trommene, gjennom det sterkt betonte backbeatet, som er med å skape den moderne gospelens unike groove. I

låter i seks åttendedelstakt finner man også motrytmer som er basert på fire over tre og ni over to, men disse er mer sjeldne.

I analysene har vi også sett at vokalen i moderne gospel gjennom koret har en viktig rolle i utformingen av groove. Man finner mange like elementer i vokalen som man finner i bandet. Vokalens melodi består i stor grad av korte fraser, som er bygd opp av mange kort fraserete toner. I tillegg finner man mye synkoper og tendenser til polyrytmikk. Synkopene finner man først og fremst i form av *off-beat phrasing*. Tendenser til polyrytmikk finner man både i låter i fire fjerdedelstakt og i låter i seks åttendedelstakt. Vokalen har også, i likhet med bandet, en tendens til å frasere bak trommene. Totalt oppleves det at vokalen har en friere rytmisk rolle enn resten av bandet. Dette kommer av flere ting. For det første har vokalen en tendens til å frasere lengre bak trommene enn de andre instrumentene. Man finner også en større bruk av synkoper i vokalen enn man finner i bandet. I tillegg til dette har vokalen en tendens til å synge med en lavere svingrate enn den resten av bandet definerer. Vokalens frie uttrykk er med på å berike grooven i moderne gospel.

I løpet av arbeidet med denne oppgaven har det dukket opp noen nærliggende spørsmål og problemstillinger som det ikke har vært rom for å diskutere videre i denne oppgaven, men som ville vært interessante å ta for seg i et videre arbeid med groove i moderne gospel. Her vil jeg nevne to slike problemstillinger.

Som nevnt i innledningen mener Boyer at et kjennetegn på *contemporary gospel* er måten den henter musikalske elementer fra sekulære sjangre.¹⁰⁷ Dette har vi sett at også er tilfelle for moderne gospel. Men; *i hvilken grad har gospelen påvirket sekulære sjangre?* Dette er en spennende problemstilling som sikkert ville gitt mange interessante svar. Min hypotese rundt dette er at populærmusikkens livetradisjoner i stor grad er påvirket av moderne gospel, særlig i den afroamerikanske tradisjonen, da mange artister ofte har med seg gospelmusikere live. Mange artister har også selv sterke røtter i kirken og i gospelen.

Den andre problemstilling jeg vil nevne som ville vært interessant å utforske videre er hvorfor gospelmusikken har tviholdt på det stramme rytmiske idealet. Innen populærmusikktradisjonen blir dette sett på som et ideal fra 1980-tallet, og man har siden 1990-tallet sett mange forsøk på å bevege seg vekk fra dette idealet innen populærmusikken. I gospelmusikken har man derimot ikke motarbeidet det stramme 80-tallsidealet, men heller utviklet det videre mot det idealet man har i moderne gospel i dag.

¹⁰⁷ Se Boyer 1985: 127-129, 141-143

Som tittel på denne masteroppgaven har jeg valgt "Ordets groove". Dette er inspirert av Robert Dardens avslutning på boken *People Get Ready* (2004): "In the beginning was THE WORD... And when THE WORD got the funky beat, it became GOSPEL." (Darden 2004: 324)¹⁰⁸ Jeg har gjennom oppgaven forsøkt å finne ut hva det er ved "*the funky beat*" som gjør at "*THE WORD*" blir til "*GOSPEL*". Og totalt sett må jeg konkludere med at dette først og fremst bygger på en stram trommegroove. Det er i lys av denne stramme grooven at de andre mer frie og eksperimentelle rytmiske elementene får sin mening. Det rytmiske overskuddet som finnes i moderne gospel hadde mistet sin effekt uten det stramme uttrykket i bunnen av grooven. Et mindre stramt rytmisk uttrykk vil kunne, i følge Boyer, "...reduce the level of emotion a gospel song is designed to elicit." (Boyer 1985: 133)

Kanskje det er nettopp fordi man etterstreber en viss følelse i gospelen at man har beholdt det stramme uttrykket som var et ideal på 80-tallet. Kanskje skal den stramme grooven, med det faste og bestemte backbeatet, symbolisere den trofaste og stødige Gud. På samme måte skal kanskje den faste fraseringen bak pulsen, den som blir en del av den rytmiske figuren, symbolisere hvordan den kristne skal følge etter sin gud. Det rytmiske overskuddet som strekker og drar i grooven kan derimot symbolisere det kristne livet med dets opp- og nedturer. Eller kanskje det rytmiske overskuddet representerer den energiske oppløftningen man kan få i møte med Gud. Uavhengig av hva som ligger til grunn for de estetiske valgene som er gjort har vi gjennom denne masteroppgaven likevel kommet litt nærmere svaret på hva som kjennetegner groove i moderne gospel.

¹⁰⁸ Dette sitatet ligner på prologen i Johannes' evangelium hvor Ordet står sentralt.

LITTERATUR

- Agawu, Kofi (1995): "The Invention of African Rhythm" i *Journal of the American Musicological Society*, (Vol. 48, No. 3), s. 380-395, University of California Press
- Blom, Jan-Petter; Tellef Kvifte (1986): "On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter", *Ethnomusicology*, (Vol. 30, No. 3), s. 491-517
- Boyer, Horace Clarence (1979): "Contemporary Gospel Music" i *The Black Perspective in Music*, (Vol. 7, No. 1, Spring. 1979), s. 5-58
- Boyer, Horace Clarence (1985): "A Comparative Analysis of Traditional and Contemporary Gospel Music" i Irene V. Jackson (Red.), *More Than Dancing: Essays on Afro-American Music and Musicians*, s. 127-146, Greenwood Press
- Burnim, Mellonee V. (2006): "Chapter 3: Religious Music" i Mellonee V. Burnim, Portia K. Maulsby (Red.), *African American Music: An Introduction*, s. 51-77, Taylor and Francis group, New York
- Butler, Mark (2006): *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music*, Indiana University Press, Bloomington
- Carlsen, Kristoffer (2007): *Hvor er eneren? - Mikrorytmikk og pulsforhold i programmerte groover innenfor kontemporær afroamerikansk populærmusikk*, Masteroppgave, Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Chernoff, John Miller (1979): *African Rhythm and African Sensibilities*, University of Chicago Press, Chicago
- Clarke, Eric F. (1985): "Structure and Expression in Rhythmic Performance", i Peter Howell, Ian Cross og Robert West (Red.), *Musical Structure and Cognition*, s. 209-235, Academic Press
- Clarke, Eric F. (1999): "Rhythm and Timing in Music", i Diana Deutsch (Red.), *The Psychology of Music* (2.utgave), Academic Press
- Danielsen, Anne (2006): *Presence and Pleasure: the funk grooves of James Brown and the Parliament*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn.
- Danielsen, Anne (2010): "Here, There and Everywhere: Three Accounts of Pulse in D'Angelo's 'Left and Right'" i Anne Danielsen (Red.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, s. 19-35, Ashgate Publishing Limited/Company
- Darden, Robert (2004): *People Get Ready! A New History of Black Gospel Music*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York

- Floyd, Samuel A., Jr. (1995): *The Power of Black Music*, Oxford University Press, New York/Oxford
- Friberg, Anders; Andreas Sundström (2002): "Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern" i *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, (Vol. 19, No. 3), s 333-349
- Honing, Henkjan; W. Bas de Haas (2008): "Swing Once More: Relating Timing and Tempo in Expert Jazz Drumming" i *Music Perception*, (Vol. 25, No. 5), s 471-476
- Johansson, Mats (2010): "The Concept of Rhythmic Tolerance: Examining Flexible Grooves in Scandinavian Folk Fiddling" i Anne Danielsen (Red.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, s. 69-83, Ashgate Publishing Limited/Company
- Keil, Charles, Steven Feld (2005): *Music Grooves* (2.utgave), Fenestra Books, Arizona
- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*, Open University Press
- Monson, Ingrid (2007): *Freedom Sounds – Civil Rights Call Out To Jazz and Africa*, Oxford University Press
- Nketia, J.H. Kwabena (1986): *The Music of Africa*, Victor Gollancz LTD, London
- Tagg, Philip (2000): "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", i Richard Middleton (Red.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, s. 71-104, Oxford: Oxford University Press
- Wilson, Olly (1974): "The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music", i *The Black Perspective in Music*, (vol. 2, No. 1, Spring, 1974) s. 3-22
- Wilson, Olly (1992): "The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music" i Gena Dagel Caponi (Red.), *Signifyin(g), Sanctifyin', and Slam Dunking* (1999), s. 157-171, The University of Massachusetts Press
- Zagorski-Thomas, Simon (2010): "Real an Unreal Performances: The Interaction of Recording Technology an Rock Drum Kit Performances", i Anne Danielsen (Red.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, s. 195-212, Ashgate Publishing Limited/Company

Internettadresser

- YouTube
 - o *1) <http://www.youtube.com/watch?v=ey2qm-y7G7U> (Lesedato: 09.04.2013)
- Wikipedia

- *1) http://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Lawrence (Lesedato: 09.01.2014)
- Donald Lawrence
 - *1) <http://donaldlawrence.com/about/> (Lesedato: 09.01.2014)

DISKOGRAFI

- Aimee Mann: “Driving Sideways”, *Magnolia Soundtrack* (1999), Reprise Records
- Andraé Crouch and The Disciples: “Perfect Peace”, *This Is Another Day* (1976), Light Records
- Beck: “We Live Again”, *Mutations* (1998), Geffen Records
- Byron Cage: “Faithful To Believe”, *Faithful To Believe* (2009), Verity Gospel Music Group
- Byron Cage: “Good Anyhow”, *Memoirs of a Worshipper* (2012), Verity Gospel Music Group
- Byron Cage: “I Give You Praise”, *Faithful To Believe* (2009), Verity Gospel Music Group
- Byron Cage: “Out of Them All”, *Memoirs of a Worshipper* (2012), Verity Gospel Music Group
- Byron Cage: “Simply Yes”, *Faithful To Believe* (2009), Verity Gospel Music Group
- D’Angelo: “Left and Right (feat. Method Man and Redman)”, *Voodoo* (2000), Virgin Records America
- Donald Lawrence & Company: “Back II Eden”, *The Law of Confession, Part I* (2009), Zomba/Verity Records
- Donald Lawrence & Company: “I’ve Got Something”, *The Law of Confession, Part I* (2009), Zomba/Verity Records
- Donald Lawrence & Company: “The Gift (Radio Edit)”, *The Gift (Radio Edit) – Single* (2013), Quietwater Entertainment
- Donald Lawrence & Company: “The ‘I Am’ Factor”, *YRM (Your Righteous Mind)* (2011), Verity Gospel Music Group
- Donald Lawrence & The Tri-City Singers: “Encourage Yourself”, *Finale: Act II* (2006), EMI Gospel
- Donald Lawrence & The Tri-City Singers: “I Walk With The King”, *Finale: Act I* (2006), EMI Gospel
- Donald Lawrence & The Tri-City Singers: “These Nails”, *Finale: Act I* (2006), EMI Gospel
- Israel and New Breed: “Turn It Around”, *Alive in South Africa* (2005), Integrity Media
- James Brown: “Get Up I Fell Like Being a Sex Machine”, *Sex Machine* (1970), King Records
- James Fortune & FIYA: “Can’t Stop”, *Encore* (2010), Worldwide Music

- James Fortune & FIYA: “If You Want To”, *I Believe Live* (2010), Worldwide Music
- James Fortune & FIYA: “I Wouldn’t Know You (feat. Nakitta Fox)”, *I Believe Live* (2010), Worldwide Music
- James Fortune & FIYA: “Never Again”, *Identity* (2012), FIYA World Entertainment and Light Records
- James Fortune & FIYA: “The Greatest (feat. Kierra Sheard)”, *I Believe Live* (2010), Worldwide Music
- Kirk Franklin: “Lookin’ Out For Me”, *The Rebirth of Kirk Franklin* (2002), GospoCentric
- Kurt Carr: “Psalm 68”, *One Church Project* (2005), Zomba Gospel
- Marvin Sapp: “Comfort Zone”, *Here I Am* (2010), Verity Gospel Music Group
- Marvin Sapp: “Glory”, *I Win* (2012), Verity Gospel Music Group
- Marvin Sapp: “Here I Am”, *Here I Am* (2010), Verity Gospel Music Group
- Marvin Sapp: “I Came”, *Here I Am* (2010), Verity Gospel Music Group
- Marvin Sapp: “I Win”, *I Win* (2012), Verity Gospel Music Group
- Marvin Sapp: “Magnify”, *Thirsty* (2007), Zomba Recording
- Marvin Sapp: “Possess the Land”, *Thirsty* (2007), Zomba Recording
- Marvin Sapp: “Praise Him in Advance”, *Thirsty* (2007), Zomba Recording
- Marvin Sapp: “Rivers Flow”, *Thirsty* (2007), Zomba Recording
- Marvin Sapp: “Shout Unto God”, *Thirsty* (2007), Zomba Recording
- Marvin Sapp: “Teach My Hands To War”, *I Win* (2012), Verity Gospel Music Group
- Myron Butler & Levi: “I Am God”, *Revealed... Live In Dallas* (2010), EMI Gospel
- Smokie Norful: “Don’t Quit”, *Smokie Norful Live* (2009), TreMyles Music/EMI Gospel
- Smokie Norful: “Justified”, *Smokie Norful Live* (2009), TreMyles Music/EMI Gospel
- Smokie Norful: “No One Else”, *Smokie Norful Live* (2009), TreMyles Music/EMI Gospel
- The Beatles: “Oh! Darling”, *Abbey Road* (1969), Apple Records
- The Rance Allen Group: “I Belong To You”, *The Best of the Rance Allen Group* (1988), Fantasy
- VaShawn Mitchell: “His Blood Still Works”, *Triumphant* (2010), EMI Gospel
- VaShawn Mitchell: “Promises”, *My Songbook* (2011), Tyscot Records

VEDLEGG 1 - GROOVEKART

"Back II Eden" - Groovekart

Takt 5-8 (andre halvdel av intro)

Donald Lawrence
Transkribert av Trygve Teien

♩ = 95
shuffle 16th's

The musical score is written for six instruments: Blås, Piano, Gitar, Bass, Trommer, and Loop. The tempo is 95 bpm and the feel is shuffle 16th's. The key signature has one flat (B-flat). The score is for measures 5-8, which are the second half of the intro.

Blås: The part begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, ending with a quarter rest.

Piano: The part begins with a half note, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, ending with a quarter rest.

Gitar: The part begins with a half note, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, ending with a quarter rest.

Bass: The part begins with a half note, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, ending with a quarter rest.

Trommer: The part begins with a half note, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, ending with a quarter rest.

Loop: The part begins with a half note, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, ending with a quarter rest.

VEDLEGG 2 – LYTTEKSEMPLER

CD

Spor 1 – Donald Lawrence: "Back II Eden"

Spor 2 – Donald Lawrence: "The 'I Am' Factor"

Spor 3 – Marvin Sapp: "I Came"

Spor 4 – Byron Cage: "Out Of Them All"

Spor 5 – Donald Lawrence: "These Nails"

Spor 6 – Smokie Norful: "Justified"

Spor 7 – Byron Cage: "Simply Yes"

Spor 8 – Donald Lawrence: "I've Got Something"

Spor 9 – Andrae Crouch: "Perfect Peace"

VEDLEGG 3 – APPENDIX

Svingrate i "Back II Eden"

Tallene viser avstand i ms fra hendelse til neste metriske pulsslag/åttendedel

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Trommer	91,94	8,87	72	105	16
Bass	93,52	9,52	74	114	23
Piano	98,25	14,00	48	124	37
Gitar	93,94	11,16	71	107	23
Blås	66,50	22,02	33	100	14
Vokal	90,87	20,24	52	137	49

Svingrate i "I Came"

Tallene viser avstand i ms fra hendelse til neste metriske pulsslag/åttendedel

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Trommer	93,36	11,20	72	123	22
Bass	92,00	1,41	91	93	2
Perk	104,30	5,90	96	109	4
Gitar	84,50	0,71	84	85	2

Svingrate i "Out of Them All"

Tallene viser avstand i ms fra hendelse til neste metriske pulsslag/åttendedel

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Trommer	88,29	11,10	69	108	21
Piano	72,22	2,91	67	76	9

Svingrate i "These nails"

Tallene viser avstand i ms fra hendelse til neste metriske pulsslag/åttendedel

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Trommer	130,38	4,68	119	138	13
Piano	98,00	7,02	91	105	4
Bass	113,50	14,71	101	134	4

Svingrate i "I've Got Something"

Tallene viser avstand i ms fra hendelse til neste metriske pulsslag/åttendedel

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Trommer	165,36	10,15	153	177	11
Piano	171,13	17,51	141	201	8
Bass	181,50	22,04	160	218	6

Svingrate i "Simply Yes"

Tallene viser avstand i ms fra hendelse til neste metriske pulsslag/åttendedel

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Tracks	140,00	1,41	142	138	6

Svingrate i "Perfect Peace"

Tallene viser avstand i ms fra hendelse til neste metriske pulsslag/åttendedel

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Trommer	103,45	7,24	87	113	11

Puls, på et mikrorytmisk nivå i "Back II Eden"

Tallene viser avstand i ms

(Trommer: avstand til metrisk korrekt puls)

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Trommer	3,77	4,33	0	21	44

Puls, på et mikrorytmisk nivå i "The 'I Am' Factor"

Tallene viser avstand i ms

(Trommer: avstand til metrisk korrekt puls, Resten av bandet: avstand til trommer)

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Trommer	3,97	2,54	0	8	26
Resten av bandet	40,25	12,61	27	56	4

Puls, på et mikrorytmisk nivå i "Perfect Peace"

Tallene viser avstand i ms

(Trommer: avstand til metrisk korrekt puls, Resten av bandet: avstand til trommer)

Instrument	Avg	SD	min	max	N
Trommer	10,60	6,88	2	17	5
Piano	54,50	4,95	51	58	2